780.923
M97ka

В. КАРАТЫГИН
и
МУСОРГСКИЙ
и
ШАЛЯПИН

ИЗДАНІЕ
БИБЛІОТЕКИ
ГОСУД. АКАД. ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ПЕТЕРБУРГ
МСМ
П Ш

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

APR - 6 1993

JAN - 6 1997

MAR 23 1993

MAR 22 1993

L161— O-1096

БИБЛІОТЕКА ГОСУДАРСТВЕННАГО АКАДЕМИЧЕСКАГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

184

Настоящее издание отпечатано
в 9-й Государственной типографии в количестве 1000 экз.

Р. Ц. № 2014.—Петроград, Моховая, 40.

792
К21

В. КАРАТЫГИН

МУСОРГСКИЙ И ШАЛЯПИН

ИЗДАНИЕ
БИБЛИОТЕКИ
ГОСУД. АКАД. ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА

ПЕТЕРБУРГ
MCMXXII
П Ш

Ремесл... № 5610

БИБЛИОТЕКА
АХРУ № 9
ИНВ № 6335

780.923
М 97ка
78
К 21

МУСОРГСКИЙ

М. П. Мусоргский.

Русское музыкально-творческое искусство, несмотря на юность свою,—вспомним, что со дня первого представления оперного первенца отца нашей культурной музыки, М. И. Глинки, не прошло еще полного века, одной «единицы» возраста для явлений, рассматриваемых sub specie historiae,—успело уже выдвинуть не мало композиторских сил, обретших славу не только «местную»—в пределах породившей их страны, но и всесветную. Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Глазунов, Скрябин, в новое время Стравинский и Прокофьев,—вот главнейшие имена русских авторов, через крупные дарования которых установилось живое касание западной Европы, а несколько позже и Америки, к русской музыке, касание, кое-где переходившее в заметное влияние нашей музыки на иноземную. Кто из названных композиторов всего ранее и сильнее возбудил к себе серьезный интерес чужестранцев? Ответ может быть только один. Первым, кто жарким огнем своей фантазии растопил лед недоверия европейцев к русскому музыкальному творчеству, был великий художник, краткому очерку жизни и деятельности которого посвящены дальнейшие строки. Это не значит, что до знакомства с Мусоргским Германия, Франция, Англия, граждане заатлантических республик не имели так-таки никакого понятия о сочиняемом и исполняемом в России. С музыкой Глинки Париж и Берлин познакомились еще при жизни гениального мастера. Отдельные вещи русских авторов давно игрались там и сям, вызывали одобрения печати и вскоре забывались, ибо являлись они в общем течении западно-европейской музыкальной жизни вполне случайно, вне хоть сколько нибудь верного знания и понимания нашей музыки в целом. Мусоргский на первый взгляд оказался в Париже в начале XX в. тоже случайным гостем.

Вздумалось С. Дягилеву показать Парижу «Бориса Годунова» (1908), потом «Хованщину» (1913). Превосходная постановка, участие в спектаклях лучших артистических сил с Шаляпиным во главе привлекли в театр «весь Париж»; «русский сезон» (его программы не исчерпывались, впрочем, одними сочинениями Мусоргского) обратился в крупное событие французской музыкальной жизни. Обстоятельство это отнюдь не помешало бы русским новинкам в перспективе дальнейшего хода парижской театральной жизни обратиться в случайные, хотя и блистательные эпизоды прошлого, если бы во главе этих новинок не стояли именно «Борис» и «Хованщина». Случайное их появление на парижской сцене оказалось исходной точкой для роста органических симпатий к русской музыке, сначала во Франции, потом в других странах Старого и Нового Света. Мусоргский впервые прочно завоевал для нашей музыки почетное место в концертном и сценическом репертуаре многих заграничных сцен. Правда, во Франции почва для принятия Мусоргскаго,—а через него установился вскоре контакт и с другими нашими композиторами, гораздо более устойчивый и планомерный, нежели это было раньше,—не пребывала в совершенно девственном состоянии. Ее частично раньше распахала известная певица М. Оленина д'Альгейм, неутомимо в течении ряда лет пропагандировавшая в Париже песни Мусоргского. Глава «импрессионистов», К. Дебюсси, в конце прошлого века уже знал «Бориса», ценил своеобразие этой музыки, и в некоторых своих вещах дал очень откровенные доказательства своего увлечения отдельными мелодическими и гармоническими оборотами, свойственными Мусоргскому. Но эти ограниченного значения факты не умаляют значения той основательной и решительной победы, какую одержал Мусоргский в роли автора обеих своих музыкальных драм над художественными вкусами Европы, когда эти драмы были воспроизведены сценически; с другой стороны, те же факты придают его победе еще более глубокое значение. Как это так случилось, в самом деле, что еще до демонстрирования крупнейших созданий Мусоргского в условиях роскошных театральных постановок, еще до всей парадности и помпезности, сопутствовавших предприятию С. Дягилева, партитура «Бориса» и вокальные мелочи Мусоргского снискали себе в Париже кружок пусть немногочисленных, но верных и го-

рячих поклонников? И здесь возможен лишь единственный ответ. В духе и характере этого искусства, во внутренней сути звуковых образов Мусоргского, в великой оригинальности, сочности, жизненности, силе и глубине его музыкальной речи надо искать ключа к пониманию того знаменательного факта, что искусство Мусоргского оказалось лучшим, вернейшим ключем к сердцам европейцев, который наиболее полно и широко разомкнул эти сердца к приятию русской музыки.

Что же это за искусство, обладающее столь действенными чарами? В точных словах объяснить тайну художественной действенности чем труднее, тем эта действенность сильнее. Более того: такое об'яснение даже вовсе невозможно. Рассказать ясно и отчетливо о внутренней природе, о самой душе искусства, откуда собственно и исходит основная сила его обаяния—задача невыполнимая. Истинное, «последнее» содержание какого бы то ни было художественного создания не поддается словесной формулировке. Если «мысль изреченная есть ложь» даже в плоскости самого искусства, даже такого искусства, как поэзия, вне словесной одежды не могущая существовать, сколь бы не ратовал поэт против пленения его гибкой и подвижной мысли устойчивым «речением»,— то изреченные о живописи, либо о скульптуре, либо о музыке мысли являют собою ложь сугубую, когда они претендуют на словесную передачу подлинного, глубинного «содержания» картины, статуи, симфонии, их внутреннего бытия и смысла, индивидуальности их автора. Этого нельзя вместить в печатные строки.

Значит-ли это, что мы должны исповедывать полный литературный «агностицизм» в отношении искусств? Ни в малой мере. Надо только заранее установить меры литературного познавания, объяснения, рассказа во всем, что касается трактовки вопросов искусства. Самая стихия его непознаваема и не воплотима в трезвые, деловые термины. Душа искусств, вообще, и музыки, в особенности, как искусства, наиболее отрешенного от обычной конкретной действительности и материальности, познается лишь интуитивно, в живом акте восприятия их объектов и в непосредственной связи с теми линиями, красками, образами, звуками, в коих эти об'екты изложены. Но за гранями доступного нашему духу только в непосредственном приобщении его к созданию гения, есть еще много такого,

что подлежит точному познанию, счету и учету, связному и четкому изложению и раз'яснению. Внешняя биография и характеристика художника, его мировоззрение, художественная идеология, эволюция его звукосозерцания, развитие приемов его художественного письма, отношѐние в его сочинениях формы к содержанию, эмоционального и архитектонического начала, основы его творческой психологии—таков обильный материал, над которым мы правомочны оперировать, и литературная разработка которого может быть проведена вполне успешно. Правда наиболее интересным элементам этого материала, проблемам психологии творчества свойственна чрезвычайная тонкость и деликатность. Они попытке анализа уступают не без труда, причем нередко приводят к проблематическому результату: ведь они, хотя и могут быть удержаны от прямого пересечения с кругом вышеуказанных вопросов, для литературы, не желающей впадать в праздную фразеологию, как бы «запретных», но с этими вопросами, несомненно, сопредельны. С другой стороны факты биографические и соображения исторические, идеологические, технические, могущие быть разработаны наиболее обстоятельно и об'ективно, находятся, к сожалению, в более или менее косвенном отношении к самым для нас ценным, «непознаваемым» элементам творческой личности и ее созданий. Пусть так. Пусть в вопросах искусства могущее быть рассказанным, показанным и доказанным об'емлет собою только периферию некой сферы, слои которой исследуются тем труднее, чем ближе они к центру, самый же центр—святая святых творческого вдохновения и художественной индивидуальности—седьмижды семью печатями огражден от литературно-рационалистических на него посягательств. Думается все же, что знакомство с наружными пластами нашей символической сферы интересно и полезно. Помимо того, что нам просто любопытно знать, как жил и работал великий человек, ознакомление с внешними данными, касающимися его деятельности, личности, его произведений, облегчает нам внутренний, уже интуитивный подход к его творчеству, расширяет и обогащает наше понимание его искусства. От места, где обрывается нить положительных сведений и соображений, нам проще перекинуть воображением мост к самым глубоким тайникам творческих переживаний и вплотную подойти к ним, чем выполнять этот подход

без всякой предварительной ориентировки в «периферических» данных его жизни и творческой работы.

Вступление это, установляющее основные точки зрения данного очерка и дающее заранее знать читателю, в каких тонах имеет быть проведено дальнейшее изложение, можно было бы считать конченным, если бы мне не казалось важным подчеркнуть особое значение высказанных мыслей применительно к такому, во многих отношениях совершенно особенному, даже— как это выяснится ниже — исключительному художнику, как Мусоргский.

Как много элементов в его искусстве, могущих быть вполне осмысленными лишь в связи с духом эпохи, когда он жил! Как непосредственно увлекает и захватывает это искусство в целом! И в то же время, как много в нем таких сторон, что могут быть недопоняты при незнании его внешней биографии. Полная и всесторонняя оценка творческого наследия Мусоргского в большей степени, чем для громадного большинства других композиторов, должна быть основана на тесном союзе между живой душевной чуткостью интуитивного восприятия и точными знаниями, относящимися до жизни и работы Мусоргского и истории его произведений.

Модест Петрович Мусоргский, родился 9/21 марта 1839 года в сельце Кареве, Торопецкого уезда, Псковской губернии, в помещичьей семье. Отец его в молодости служил в сенате, потом, оставив службу, занялся хозяйством в своем имении. Страстный любитель музыки, он женат был на дочери помещика, Юлии Ивановне Чириковой, особе обладавшей в молодости мечтательно-романтическим воображением и не лишенной разнообразных художественных дарований. Она, между прочим, довольно бойко играла на рояле и в большом количестве сочиняла стихи, правда, большею частью любительского пошиба. Следует ли музыкальность отца и музыкально-поэтические способности матери рассматривать как существенный наследственный момент в процессе развития громадного творческого таланта у их младшего сына? Возможно, что главных наследственных нитей должно искать далее, среди старших членов генеалогического древа Мусоргских, которое, кстати сказать, удалось проследить весьма далеко, вплоть до некоего Романа Васильевича Монастырева-Мусорги (XV), внука Александра Юрьевича Монастыря

из князей Смоленских, и даже еще дальше, до самого Рюрика, которого далеким потомком 15-го поколения был Юрий Федорович князь Смоленский, отец Александра Монастыря. Зная, что славный русский композитор является представителем 32-го поколения от Рюрика, мы, однако, не располагаем никакими точными сведениями о музыкальных и художественных талантах даже ближайших предков отца Мусоргского. Точно также отсутствуют определенные данные об отношении к искусствам, в частности, к музыке членов чириковского рода. Если, таким образом, по части сложной игры музыкально-«менделирующих» факторов в отцовском и материнском роду нам ничего неизвестно и, в смысле указания органических условий, для «об'яснения» врожденных элементов музыкального гения Мусоргского мы можем сослаться только на упомянутые уже музыкальные способности родителей Мусоргского, то лучшее средство понять, почему этот гений стал развиваться в национально-демократическом направлении заключается в том, чтобы посетить родину Мусоргского—усадьбу Карево, в которой композитор провел первый десяток лет своей жизни. Она стояла на живописном холме, склоны которого низбегают к широкому многоводному озеру Жижица (недалеко от одноименной станции Виндаво-Рыбинской жел. дороги). Оно окружено вековыми лесами, изобилующими дикой птицей и зверьем. Приволье. Простор. Ширь необ'ятная, когда взглянешь вдаль с одного из холмов. Дивные солнечные закаты с такой богатой игрой красок на тихо плывущих облаках, какой мне не случалось видеть ни на Черном море, ни в Италии. «Лес шумит» не о бытовых драмах, как в рассказе Короленка, но об исторических преданиях петровского времени. Говорят,—в эпоху стрелецких бунтов одна из мятежных ватаг отправила к торопчанам посла с поручением поднять их на восстание. Путь лежал через жижицкие леса и озеро. Гонец благополучно прошел сквозь лесные чащи, но утонул, переправляясь через озеро. Этот рассказ, вероятно, слышанный Мусоргским в детстве, не содействовал ли впоследствии тому увлечению, с каким композитор взялся за сочинение «Хованщины»? Эпоха стрелецких возмущений с детства была ему знакомой, родной, как родными были для него крестьянская среда, ее нравы, обычаи, верования и суеверия, радости и горя, русские песни, пляски, сказки, которых много наслушался мальчик от старушки-

няни. В Кареве и окрестных деревнях, как, впрочем, и во многих других углах нашего отечества, до последнего (военно-революционного) времени сохранялась большая патриархальность быта и нравов среди не только крестьян, но и помещиков, большая близость человека к природе. Люди, небом предназначенные к великим подвигам гениального художественного творчества, с детства проявляют чрезвычайную силу острой и глубокой впечатлительности. Одарен был ею и Мусоргский. И если свойственная зрелому Мусоргскому народно-реалистическая идеология в искусстве во многих ее специальных особенностях сложилась под влиянием характерных идей 60—70 годов,—о чем речь впереди,—то живыми корнями этой идеологии, ее органической чувственной и волевой основой, были, конечно, яркие переживания детства, поддержанные неоднократными более поздними наездами Мусоргского в Карево и другие деревни родственников и знакомых. Здоровый почвенный источник художественного правдолюбия и народолюбия Мусоргского предохранил эти две излюбленные его фантазией линии творчества от вырождения их в рассудочно-тенденциозные формы, что так часто случалось с русскими народниками-писателями, художниками, музыкантами. Из двух младших братьев Мусоргского двое умерли в раннем детстве. Тем более рачительно пестовали родители оставшихся: Филарета и Модеста. Братья жили дружно. Они по смерти родителей сообща владели Каревым. В городе нередко жили на одной квартире. Дочери и сыну Филарета, Тане и Гоге, их гениальный дядюшка впоследствии посвятил один из тончайших перлов своей вокальной музыки: «С куклой» (из «Детской»).

Старый дом, в котором братья родились и прожили юные годы, не сохранился. Но новый дом—им и всем имением в позднейшее время владел А. А. Бардин,—выстроен на том же косогоре, даже материал стройки не весь новый, а с примесью бревен из старой усадьбы. Один из флигелей старого дома сохранился целиком (несколько ремонтирован) и перенесен на новое место. Этот флигель, как часть подлинной старой постройки может почитаться местом рождения Мусоргского. Кто знает, быть может, в этом же флигеле мать давала Модесту первые уроки фортепианной игры, техникой которой он овладел очень быстро, так что вскоре в дом приглашена была специальная-учительница, немка. В семилетнем возрасте

мальчик уже разыгрывал менее сложные сочинения Листа. Такое дарование заслуживало серьезной культуры. И когда осенью 1849 г. Филарет и Модест были отправлены родителями в столицу для обучения в Петропавловской школе, отец поручил дело музыкального воспитания Модеста известному петроградскому педагогу-пианисту Герке. С ним дело пошло еще успешнее и через некоторое время осложнилось первыми опытами композиции. Проведя два года в Петропавловской школе, затем год в пансионе Комарова, Мусоргский в 1852 г. поступил в 4-й класс школы гвардейских подпрапорщиков (alma mater Лермонтова и Семенова-Тян-Шанского, позже—Николаевское кавалерийское училище), и это свое начало военной карьеры ознаменовал сочинением фортепианной польки (porte-enseigne polka). Она была напечатана Бернардом, но до нас не дошла. Если об этом можно сожалеть, то лишь с чисто историко-биографической точки зрения. Судя потому, что позже сам автор «с прискорбием» упоминал о факте напечатания польки, и располагая возможностью знакомства с другими ранними фортепианными композициями его, каковые в большинстве очень слабы с технической стороны и в художественном отношении бесцветны—разве кое-где проскользнет любопытный оборот, как бы первый зародыш будущих характерных мелодий и гармоний Мусоргского—мы с полным основанием можем полагать, что с утратой первенца музыкального творчества Мусоргского—юношеской польки его, музыкальное искусство наше ни малейшей потери не понесло. В юнкерской школе будущий композитор занимался вполне успешно, много читал, усердно изучал иностранную литературу, не чуждаясь и сочинений философских. Не чужд он оказался и специфическому духу военной школы. Кончив ее уже после смерти отца († 1853) и вступив в офицерскую среду Преображенского полка, юный воин усвоил себе названный дух в еще большей мере. Франтовство и позерство, легковесный светский шик, обильные французские фразы среди русской речи, напомаженные волосы, отточенные ногти, разыгрывание в салонах итальянской оперной музыки, легкий флирт—вот черты внешнего облика и поведения молодого Мусоргского-преображенца, черты, которые вскоре уступили место совсем иным отношениям к жизни, людям, себе самому. Любопытно, однако, что хотя наносный характер юношеской «галломании» и фатовства

Мусоргского, был совершенно очевиден даже в 50-х годах, во время военной его службы—ведь еще юнкером он интересовался старо-церковной православной и католической музыкой, офицером познакомился с музыкой Глинки, Даргомыжского, Балакирева и примкнул к группировавшемуся около последнего музыкальному кружку, равно враждебному поверхностной салонности манер как в жизни, так и в искусстве,—тем не менее привычки и навыки того круга блестящей молодежи преображенского полка, в котором вращался Мусоргский в средине прошлого века, оказались весьма живучи. Близко знавшие Мусоргского говорят, что он и на пятом десятке лет не прочь был иногда, особенно, при содействии своего закадычного недоброй памяти друга, Бахуса, порисоваться, щегольнуть, процедить сквозь зубы вычурную французскую фразу...

С Бородиным и Даргомыжским Мусоргский познакомился в 1856 г. В следующем году состоялось его знакомство с Кюи и Балакиревым, который стал заниматься с Мусоргским. Занятия эти не представляли собою связного и стройного курса. Вскоре, когда вполне сформировался кружок Балакирева, подобные его занятия с Мусоргским и другими членами кружка отлились в форму, к которой стремились с самого начала, в форму постепенного знакомства товарищей-учеников с лучшими образцами музыкального искусства, сопровождаемого попутными об'яснениями и указаниями руководителя. В дальнейшем педагогический характер таких занятий еще более смягчился. Они перешли просто в регулярные собрания, на которых игралась и совместно обсуждалась разного рода музыка, особенно выходившая из под пера участников кружка. Впрочем, руководящая роль Балакирева на собраниях кружка осталась за ним на долго. Бесспорно, он имел на нее достаточные права. Балакирев, в юности покровительствуемый известным нижегородским музыкальным меценатом Улыбышевым, благодаря его богатой библиотеке, его домашним концертам, и собственной превосходной музыкальности, успел в короткое время узнать и оценить значительное количество разнообразных классических произведений. Будучи к тому же отличным пианистом, человеком острого ума и крепкой воли, обладая чрезвычайной музыкальной памятью, пылким художественным воображением, тонким критическим чутьем, страстным темпераментом, Балакирев, казалось, самой судьбой был предназна-

чен к тому, чтобы стать главой какого-либо коллектива, вождем и вдохновителем нового художественного движения. Так и случилось. Постепенно сближавшиеся с Балакиревым военный инженер Кюи, преображенский офицер Мусоргский, морской офицер Римский-Корсаков, химик Бородин, вкупе образовавшие основное ядро кружка,— все они были еще очень несведущи в музыке, все пока занимались ею между прочим, в досуги, остававшиеся от основной службы, но все горели пламенной любовью к музыкальному искусству, все жаждали музыкальных подвигов. При низком уровне положительных знаний и горячей воодушевленности музыкальными идеалами, все названные лица естественно должны были увидеть в Балакиреве художественного наставника-товарища, лучше которого трудно было себе представить. Если назвать еще имена А. С. Гусаковского, рано умершего, Н. Н. Лодыженского, родственника Даргомыжского, рано бросившего музыку ради дипломатической карьеры, Н. В. Щербачева, тоже по разным причинам мало оправдавшего возлагавшиеся на него некогда надежды (прошу не смешивать этого автора с А. В. Щербачевым и В. В. Щербачевым, композиторами более позднего времени), самого Даргомыжского, в последние годы жизни весьма сочувственно относившегося к идеям кружка Балакирева, наконец, В. В. Стасова, горячего литературного защитника этих идей,—за них в печати много ратовал и Кюи—то «персональный» список главных деятелей балакиревской группы можно считать оконченным.

Каковы же были идеи этой группы, каково значение балакиревского кружка, или, как часто его называют, «новой русской школы» в судьбах русской музыки, какое влияние имела она на развитие таланта Мусоргского? Все эти вопросы тесно друг с другом связаны, поскольку опять-таки все они связаны с общественно-политическими идеями и настроениями эпохи, вскормившей «новую русскую школу». 60—70-е годы 19 в. представляют собою примечательный период русской культуры. Эпоха эта началась рядом либеральных реформ, предпринятых Александром II и закончилась катастрофой 1 марта 1881 г. Отмена крепостного права, суд присяжных, множество других радикальных перемен социально-государственного характера, клонившихся к относительному водворению права, справедливости и свободы на место прежде безраздельно у

нас господствовавших насилия, безначалия и произвола, все это будило общественную мысль, поднимало прилив сознательно-творческой энергии, зарождало новые идеалы. От грома севастопольских пушек пало рабство телесное, вместе с тем ослаб правительственный гнет и над вольной человеческой думой и над свободным чувством, обозначилось раскрепощение человеческого духа. Эти мысли, чувства, идеалы, продолжая, так сказать, по инерции развиваться в освободительном направлении, толчек к которому им дан был характером тогдашних реформ, нередко далеко опережали в своем стремительном беге все условия, данные и возможные в тогдашней действительности, и зачастую принимали формы крайние, предельные, вплоть до чаяний революционно-социалистических. С особым рвением интеллигенция того времени, особенно, молодое ее поколение набросилось на изучение наук общественных, экономических и естественных, которые прежде правительством почитались запретными, поскольку в них дореформенные монархи и министры— с своей точки зрения небезосновательно—усматривали дисциплины, через которые легко мог проникнуть в общество дух всяческого «вольнодумства» политического, социального, религиозного. И здесь, в увлечении экономикой, физикой, химией, зоологией, медициной у молодежи 60-х годов часто дело доходило до крайностей, до развития грубо-материалистических и наивно-нигилистических воззрений. В общем же и целом тот сдвиг интеллигентских идейных интересов в сторону позитивизма и общественности, который обрисовался в рассматриваемую эпоху, означил собою чрезвычайно важный, ценный и чреватый дальнейшими последствиями этап нашей культуры, весьма типичное явление того времени, многообразно отразившееся и преломившееся в самых различных областях тогдашнего быта, нравов, науки, морали, искусства. Для полного понимания характера этих отражений необходимо учесть еще несколько условий. Пылкое стремление к новым идеалам, к общественности и государственности, построенных на началах свободы и разума, равенства и братства, часто осложнялось живым ощущением отсутствия этих начал в прежнее время и сознанием, что не одно правительство, но и все и каждый отчасти виновны в укладе этого прежнего времени. Впереди виделась желанная правда, позади оставалась мрачная неправда, к которой все общество было при-

5610

частно, и от которой как-то надо очиститься. Отсюда—когда более, когда менее слышная нотка покаянных настроений по отношению к меньшому брату. Кто же был этот меньшой брат? Обобщение его до «пролетариев всех стран» принадлежит временам позднейшим. В эпоху, о которой мы говорим, понятие это редко нарушало географические границы России. Русский мужик, русский крестьянин, русский бедный люд всякого звания и состояния,—вот основное содержание демократического идеала 60—70 годов.

Народничество, реализм, общественность—таковы, в конечном и кратком итоге, те «три кита», на которых зиждилась идеология российского передового интеллигента «эпохи великих реформ», и через которые проходила равнодействующая идеалов, упований, всего умонастроения и миропонимания либеральных слоев тогдашнего русского общества.

Из разнообразных воздействий этого круга идей и идеалов на все стороны русской жизни мы остановимся лишь на имеющем ближайшее отношение к теме моего очерка влиянии рассмотренной идеологии на искусство 60—70-х годов минувшего века.

Литература, как наиболее чуткая отразительница идейных движений не замедлила повернуть на новый путь народничества и реализма, с установкой центра тяжести литературной разработки в изображении народных масс. Живопись двинулась по тому же пути. «Передвижники», смело порвав с царившим у нас ранее академизмом, с жадностью бросились на новые темы, стали писать жанры из крестьянской жизни, подчеркивая ее темные печальные стороны, давая волю обличительным и покаянным тенденциям. По правде говоря, в типичной народнической литературе и живописи того времини современный вкус найдет мало для себя отрадного. Если ранее всякое искреннее чувство и индивидуально-живописные искания погибали под давлением ложно-классического пафоса, рутинно понимаемого, бездушного, формального «антикизирования», то теперь демократическая «идейность», чрезмерное преклонение перед сюжетностью, притом одностороннего типа, опять-таки оказывали такой жестокий напор на сферу чисто-словесной и чисто-живописной выразительности, на глубину чисто художественных переживаний, на условия планомерной и адекватной содержанию формы и техники, что повести и картинки того времени сплошь и рядом более похо-

дят на литературную и красочную публицистику, чем на живое искусство. Музыка обычно отражает идейные сдвиги позже других искусств: будучи в известном смысле наиболее отвлеченным, наиболее метафизическим из искусств, поскольку мир звучаний мало связи имеет со зрением и осязанием, с помощью коих мы главным образом воспринимаем внешний мир, она может дать символическое претворение в себе каких-либо образов и идей лишь тогда, когда последние глубоко войдут в кровь и плоть музыканта, на что требуется обычно довольно значительный промежуток времени. Тем более примечательным фактом следует считать то, что в эпоху 60—70-х годов музыка незамедлительно реагировала на общую идеологию момента. Пожалуй, еще более удивительно, что именно здесь, в области музыкальных отражений духа эпохи, было относительно всего меньше неудач. Три четверти литературы и живописи того времени имеют голько историческое значение, тогда как, за малыми исключениями, все, создавшееся по музыкальной части в недрах музыкальной призмы общественной идеологии 60—70-х годов—балакиревского кружка, живет и по сейчас полной художественной жизнью; так богато оно оказалось повсюду сверкающими сквозь временное и злободневное отблесками вечного и нетленного. Положим, писателей и художников в те времена были сотни. Основных музыкальных сил явилось только пять. В первом случае естественно ждать много балласта, во втором остается предположить, что каким-то образом самой природой здесь был произведен отбор сил, отвечающих пословице: non multa, sed multum. Что до необычной быстроты, с какою последовала реакция музыки на идеи эпохи, то и здесь возможно правдоподобное об'яснение. Дело в том, что наша музыка до «новой русской школы» не знала никакого академизма. Зато она знала диллетантизм, безраздельно царивший у нас до Глинки, и еще она знала Глинку и его последователя Даргомыжского. А оба эти автора ведь, в сущности, реалисты и народники, хотя и без нарочитой подчеркнутости своего реализма и демократизма. Когда Даргомыжский в период сочинения великолепного своего «Каменного Гостя» примкнул по художественным воззрениям к балакиревцам, он не порывал связи со старым, не отрекался от «Русалки», но лишь подчеркнул, усилил, сгустил свои декламационно-реалистические тенденции в согласии с воззрениями «новой рус-

ской школы». В этом то обстоятельстве, в том что от Глинки через Даргомыжского к «новой русской школе» лежал путь естественной, хотя и очень ускоренной эволюции, в том, что русской музыке не было надобности в крутом переломе, а нужно было лишь изощрение и разного рода осложнение того, что было раньше, и лежит, думается, настоящая причина, почему музыка так легко и скоро двинулась по новому пути. Если хотите, в подвиге Глинки, в том, с какою легкостью он решил гигантских масштабов задачу создания совершенно культурной музыки на почти что пустопорожнем месте, веками заставшем бурьяном диллетантизма,—в этом колоссальном событии больше истинной революционности, нежели в деяниях балакиревцев. Не даром же все балакиревцы благоговеют перед памятью Глинки, обожают его «Руслана», которого, однако,—и опять же не даром—не могут осмыслить до конца. Даром, что Глинка был такой тихий, скромный гений, сам вполне не ведавший, какого размаха революцию он создал, а ведь вот его наследие во всей его полновесности оказалось и смелым балакиревцам не по плечу. Национальный и восточный элемент его творчества они усвоили и развили великолепно. Но мастерства его, безупречной, поистине классической, в лучшем смысле этого слова, техники Глинки они не поняли, не приняли. Слишком сильны были еще старые доглинковские диллетантские навыки. После смерти Глинки, они снова выплыли; в обновленном, конечно, и значительно усовершенствованном виде, но все-таки выплыли. Их поддерживала реально-демократическая идейность. Хотелось народных сюжетов, трактовки народных масс, звуковых воплощений народного быта и нравов, животрепещущей правды музыкального выражения и изображения. За фанатическим исканием «правды в звуках» («хочу, чтоб звук прямо выражал слово» писал Даргомыжский еще в 1857 г.) некогда было заниматься культурой формы, пластики, техники. Даже более того. Если вам некогда сейчас чем-либо заняться,—вы сознаете, что собственно заняться-то следовало бы, да к сожалению, вот, нет времени. Балакиревцы же вскоре пришли к иной психологии. Техника, мастерство, точные музыкально-теоретические знания стали казаться им тормазом на путях стремительного движения «к новым берегам» (по выражению Мусоргского). Казалось, что знания, охладят и омертвят горячность непосредственных порывов

фантазии, школа убьет «нутро» живого чувства и художественного образа. К тому же Балакирев, если бы и хотел, не мог преподавать систематично, дать своим товарищам настоящую техническую эрудицию: он сам ею не владел, приобретал ее впоследствии долгими годами практической работы над своими сочинениями. По совокупности всех вышеуказанных условий вышло так, что «новая русская школа», менее всего была собственно «школой». Техникой дела здесь мало интересовались, даже в иных случаях прямо пренебрегали, считали ее за пережиток схоластического академизма. Во главу угла ставился творческий инстинкт, живая интуиция, направляемая реально-народнической идеологией и лишь слегка регулируемая разбором лучших произведений музыкальной литературы, который своим ученикам-товарищам предлагал Балакирев.

Остается удивляться, как в условиях подобного воспитания все пятеро членов кружка смогли создать вещи, принадлежащие к лучшим, талантливейшим произведениям отечественной музыки, вещи, отнюдь не свободные от технических недочетов, но исполненные таких выдающихся художественных достоинств, что перед лицом их большею частью совершенно меркнут внешние дефекты. Трудно удивляться и тому, что один из славной «пятерки», Р.-Корсаков скоро пришел к убеждению в односторонности воззрений балакиревского кружка, отошел от него и деятельно занялся техническим самообразованием, благодаря которому сделался впоследствии художником, по чистому мастерству равным Глинке. Обратный случай имел место по отношению к Мусоргскому. Он довел кружковые воззрения до крайних выводов. Реалистический национализм мало по малу всецело овладел его душой и лишь в самые последние годы жизни композитора принял более мягкие формы.

Способностей к техническому развитию, усидчивости и терпения в приобретении знаний музыкальных у него не было, как у многих блистательных художников-самородков, особенно, выросших в российской культурной атмосфере, еще далеко в те времена не изжившей патриархального диллетантизма отношений к вопросам жизни и искусства. Взгляды балакиревской среды шли навстречу органическим свойствам натуры Мусоргского. Он отверг технику и школу решительнее чем кто-нибудь из балакиревцев, и всецело положился на свое «нутро». Оно, это гениальное нутро обеспечило бессмертие

творчеству Мусоргского. Но формальные и технические погрешности его столь велики, что сочетание в нем высшей гениальности с крайним диллетантизмом представляется явлением совершенно исключительным, единственным в истории музыки. Всемирная современная слава Мусоргского являла бы собою даже нечто парадоксальное, невозможное, если бы рука его друга и приятеля, Р.-Корсакова, не сгладила всех шероховатостей письма Мусоргского в посмертном издании его сочинений. Но об этом подробнее—после. Теперь нужно сказать еще несколько слов о тех положительных точках опоры, с которыми связана идеология и творчество балакиревцев.

В разработке национальной стихии исходным пунктом был, конечно, национализм Глинки. Оставалось продолжить его задачу: очистить русский стиль от тех итальянских, иногда немецких, а когда и французских элементов (последних больше у Даргомыжского, чем у Глинки), которые засоряют еще русскую мелодику отца нашей оперы, еще более усовершенствовать национально-песенного типа голосоведение и фактуру, попутно развить и элементы ориентализма, которые и в русской истории, как и в русской музыке, постоянно приходили в касание с национальными началами. Стихия общественности нашла иной себе коррелат в музыкальном искусстве. Новая русская школа по преимуществу занята музыкально-драматическим творчеством, поскольку опера, и по участию больших масс в ее исполнении, и по размерам массы ее слушающей в большом театральном помещении, предетавляется самым «социальным», вообще говоря, жанром творчества. Если же балакиревцы пишут не оперы, то по крайней мере, музыку симфоническую, рассчитанную на большой состав исполнителей и слушателей. Если же и до симфонии дело не доходит, сочиняют романсы, дуэты, которые все же нуждаются в 2—3-х артистах-исполнителях. Менее всего пишут сольной музыки, наиболее индивидуалистической, наименее коллективной, ибо здесь «масса» возможна лишь односторонняя, слушательская. Особенности оперного, симфонического и вокально-камерного сочинительства балакиревцев определяются их художественно-реалистическими тяготениями. В опере должна быть тесная связь между словом и звуком, сценической ситуацией и отвечающей ей музыкой. Формы закругленных арий в итальянском духе противоречат жизненной экспрессии музыкальной речи. Долой эти старомодные формы!

Гибкий мелодический речитатив и содержательное, характерное к нему сопровождение — основа оперного стиля «новой русской школы». И то и другое, и мелодический речитатив и характерный аккомпанимент балакиревцы нашли в достаточном количестве у Глинки. И здесь надо было не столько изобретать принципиально новые приемы, сколько развивать ранее данные. Любопытно отметить, что пути наших оперных новаторов отчасти скрещивались с исканиями и дерзаниями Вагнера. И тот, стремясь к музыкально-драматической выразительности, отвергал старые закругленные формы арий и ансамблей, поручал действующим лицам особого рода речитативную «речь на распев», давал моменты яркой звуковой живописи в оркестре. Но у Вагнера, в связи с его художественно-философскими воззрениями, центр тяжести всей музыкальной драмы перенесен в оркестр, звуки которого как бы переводят в область чувства то, о чем говорят—поют нашему уму певцы; у Вагнера характеристики лиц и положений проведены через посредство системы лейтмотивов, разрабатываемых полифонически и в развитии своем осуществляющих текучую, бесконечную мелодию, густо насыщенную психологическим содержанием, но разрушающую всякие формальные грани в музыке полнее, чем это представлялось понятным и возможным самым горячим головам балакиревского кружка. Наконец, и самые сюжеты вагнеровских музыкальных драм, хотя и изобилуют очень реально и жизненно трактованными положениями, по существу тяготеют к символам, к самым общим вековечным проблемам человеческого духа, к метафизике любви, смерти, искупления. Напротив, реализм балакиревцев прост, ясен, в крайнем случае сопряжен с глубиной психологической, но далек от философских задач. Выразитель драмы—голос человеческий. Оркестр дает только сопровождение, зачастую очень прозрачное, как у Мусоргского, у Даргомыжского (в «Каменном Госте»), хотя и очень своеобразное и характерное. Вечное, метафизическое, мистическое хотя и дают себя чувствовать, особенно у Мусоргского, но эти начала просачивались в искусство балакиревцев как бы помимо их воли и желания, вытекали—даже им вопреки—из подсознательных глубин духа. Сознательные же их стремления ограничивались реализмом в плане определенного времени и определенных типов. Если к этому прибавить, что музыка Вагнера с чисто музыкальной точки зрения есть явление

огромной сложности, осилить которую в 60—70-х годах у нас мало кто мог, то нам станет понятным отрицательное отношение новой русской школы к байрейтскому маэстро. Трудно поверить, но имеются тому печатные доказательства,—что Кюи до конца дней своих уподоблял музыку «Тристана» скрипу немазанного колеса. Только Р.-Корсаков в позднейшие годы своей деятельности оценил Вагнера. За то все балакиревцы чрезвычайно высоко ценили двух других европейских «новоромантиков», Берлиоза и Листа, равно как и старого романтика Шумана. Об'яснения этих симпатий—не только в том, что Шуман, Берлиоз и Лист, при всей свежести, новизне и даже дерзости их музыкальных вдохновений, гораздо доступнее Вагнера, но еще и в том, что три названных автора дали балакиревцам крепкую точку опоры для реалистических достижений в области симфонической музыки. Шуман высоко характерен во многих своих композициях. Он дает основную мелодию или фигурацию, в смысле звукового символизма близко отвечающую названию пьесы, но в дальнейшем разрабатывает свой материал по законам чисто музыкальной логики. Новоромантики идут дальше. Берлиоз и Лист—отцы програмной музыки, стремящейся к символической звуковой передаче целых словесных поэм и драм. Эта-то характерность Шумана и програмность Берлиоза и Листа и привлекала к ним сердца балакиревцев. В этих авторах почерпали они силы, а иногда и отдельные приемы письма для разработки «изобразительных» элементов своей симфонической музыки. Идя по стопам Листа они подарили русскую музыку «симфоническими поэмами» отечественного производства.

Мусоргский познакомился с Балакиревым, как уже сказано, в 1857 г. Окончательное сформирование кружка балакиревского и его влияние на Мусоргского начинается с средины 60-х годов. К этому же времени обозначилась вполне группировка петроградских музыкальных сил. В 1859 г. по инициативе А. Рубинштейна было учреждено Русское Музыкальное Общество, вскоре разрешившееся музыкально-педагогическим детищем—первой в России консерваторией (1862), которую возглавил тот же Рубинштейн. Учреждение, где музыке систематически учили, и коим заведывал музыкант хотя и выдающейся артистической гениальности и несокрушимой энергии, но крутого нрава и консервативных вкусов,—такое учреждение, конечно, не могло быть по вкусу Балакиреву и его кружку. И вот

открывается длительная борьба между кружком и консерваторией. В противовес последней Балакирев в сотрудничестве с Ломакиным открыл «Бесплатную музыкальную школу», концерты которой, в значительной мере посвященные композиторам кружка, сыграли в свое время видную роль в деле пропаганды их сочинений среди публики. Позже к этой борьбе присоединились еще две «партии». Одна из них состояла просто из музыкальных реакционеров, рутинеров, итальяноманов. Видную роль в ней играл небезызвестный музыкальный критик, Феофил Толстой (псевдоним—Ростислав).

Другую «партию» единолично представлял собою известный композитор и музыкальный писатель Серов, первый русский «вагнерианец», рьяно громивший и «новую русскую школу» и консерваторию. Для полноты картины назовем еще имя талантливейшего из литературных защитников систематической школы, Г. А. Лароша.

В этой, изобиловавшей многими странностями, грубостями и недоразумениями борьбе на 4 фронта, распалялись страсти, разыгрывалась сложная борьба личных честолюбий, кипели газетные бури, проливались потоки чернильной крови, и не мало было испорчено настоящей крови у представителей всех лагерей. Литературными бойцами со стороны балакиревцев выступали В. Стасов и Ц. Кюи. Мусоргский же изобрел оружие особого рода—музыкальную сатиру, которая язвила, пожалуй, острее самых ядовитых статей. Об этих вещах, относящихся к расцвету его деятельности, скажу ниже. Пока набросаю в немногих строках картину подготовительного периода его работ, периода собирания сил и постепенного выхода на собственную дорогу.

Уже в 1856 г., еще до знакомства с Балакиревым Мусоргский затевает оперу «Ган-Исландец» на сюжет В. Гюго. Из этой попытки ничего не вышло: Мусоргский еще совсем не владел музыкальным пером. Но как показательна эта попытка! Как рано, еще вне кружковых идей—следовательно, органически—сказалась в Мусоргском тяга к опере, притом на сюжет мрачный, изобилующий контрастами, каковые темы и позже разрабатывались Мусоргским особенно охотно. В следующем году дают себя чувствовать «воспоминания детства». Фортепьянная пьеса под этим названием слаба, но песня «Где ты звездочка», несомненно навеянная деревенскими

песенными впечатлениями,—вещица очень милая и задушевная, любопытная, между прочим, и как ранний образец применения Мусоргским ладовых гармоний. За ней последовали элегическая песня «Отчего скажи, душа девица» в условно русском духе, колоритный «музыкальный рассказ» для баса, «Листья шумели уныло» (на сильно искаженный текст Плещеева), 3 скерцо, Impromptu passionné для ф.-п., музыка к «Эдипу».

Из скерцо наибольшей известностью пользуется миловидное скерцо B-dur, оркестрованное при содействии Балакирева и исполненное А. Рубинштейном в 1860 г. в концерте Русского Музыкального Общества. 2-ое скерцо cis-moll любопытно по мелодии среднего колена основной части; эта мелодия—как бы эскиз к средней части большого народного хора в сцене под Кромами в «Борисе Годунове»; скерцо cis написано для ф.-п., но судя по фактуре предназначалось к оркестровке. 3-е скерцо «Kinderscherz»—изящная, бойкая пьеса для ф.-п., написанная Мусоргским вскоре по выздоровлении от нервной болезни, от которой композитор лечился купаньями в ключах Тихвинского уезда. Impromptu—бледная сентиментальная пьеса для ф.-п., подзаголовок которой интереснее музыки. Он гласит: «Воспоминание о Бельтове и Любе» и показывает, во-первых, что Мусоргский следил за современной литературой, во-вторых, что его воображение музыкальное очень рано, еще до времени, когда кружковые идеи могли определенно воздействовать на впечатлительную душу Мусоргского, стало опираться на внешние сюжеты (в данном случае на сцену поцелуя из романа «Кто виноват» Герцена). Из музыки к «Эдипу» Софокла (в переводе Шестакова) до нас дошел красивый, посвященный Балакиреву, хор «Что будет с нами». Позже Мусоргский проектировал перенести этот хор в «Саламбо», потом в «Младу», затем в «Сорочинскую ярмарку», конечно, с соответственными изменениями текста, но без особых перемен в музыке. Возможность такой «трансплантации» определялась тем, что общий характер музыки хора нейтральный в смысле колорита эпохи и народности. Лишь в заключении показан лидийский лад, одинаково мыслимый в изображении и древней Греции, и старо-славянского быта, и патриархальной Украйны. Из прочих сочинений раннего периода творческой деятельности Мусоргского должны быть названы еще проникновенная

«Песнь старца» из «Вильгельма Мейстера» Гете со смелым концом на септаккорде, великолепный, дышащий дикой силой «Царь Саул» (на текст одной из «Еврейских мелодий» Байрона), «Ночь» (на искаженный до неузнаваемости текст Пушкина «Мой голос для тебя») с интересным средним эпизодом на смутных гармониях импрессионистского стиля, предваряющих некоторые обороты Дебюсси, «Калистрат» (сл. Некрасова), полный горького юмора, превосходное, Бородину посвященное и Р.-Корсаковым оркестрованное Intermezzo in modo classico, навеянное зимней бытовой картинкой в деревне: в ясный морозный день толпа мужиков шагала по глубокому снегу, направляясь в лес на рубку дров. Навстречу им двигалась толпа баб с хохотом и песнями. Мощная тяжелая главная тема, резко контрастирующая с задорной, игривой музыкой «трио», дает звуковую картину необыкновенной яркости.

Самой крупной композицией начального периода сочинительства Мусоргского является, бесспорно, не оконченная опера «Саламбо» по одноименному роману Флобера. Опять «жестокий» сюжет с человеческими жертвоприношениями, пытками, казнями, восстаниями. За исключением живописной «Молитвы Саламбо» в храме Таниты и очаровательного женского хора на выдержанных педалях из заключительной картины, опера не напечатана. Но ознакомление с сохранившимися в рукописи частями ее весьма поучительно. В ней нет единства стиля ни в музыке, ни в тексте. Для последнего Мусоргский использовал не только Флобера, но и отдельные стихотворения Жуковского, Майкова, Полежаева. В музыке попадаются превосходные, колоритные страницы, где, однако, «экзотика» часто впадает в нейтральные «интернациональные» тона, а иногда принимает облик, более приличествующий сюжету из русской, чем из Карфагенской жизни. Неудивительно, что возраставшие требования Мусоргского по части «музыкальной правды» привели его, наконец, к решению бросить начатый труд. «Хорош был бы Карфаген»! отвечал впоследствии автор на вопросы, отчего «Саламбо» осталась неконченной. Впрочем, музыка ее, именно, эпизоды нейтрального стиля не остались неиспользованными. Заключение молитвы Саламбо в переработанном виде обратилось позже в предсмертные речи царя Бориса. Начало сцены в храме Молоха перенесено в ариозо Бориса в 3 акте. Смертный приговор, читаемый пентархами за-

ключенному в темницу узнику Мато, дал основу для заседания боярской думы в том же Борисе. Некоторые фразы Самозванца, кое-что в сцене с иезуитами, чудесный восточный хор «Иисус Навин», написанный на подлинную еврейскую тему, слышанную Мусоргским во время Кущей—все это переделанные части и частицы той же не состоявшейся «Саламбо». Среди материала, оставшегося без употребления, любопытно встретить там и сям то фигурки, живо напоминающие начало будущего «Полководца», то намеки на «Ночь на Лысой горе» и т. п. эмбрионы дальнейших опусов Мусоргского.

Таково в общих чертах творчество первой эпохи его творчества. Как видно, ее отнюдь нельзя безоговорочно считать подготовительной: «Каллистрат» («первая попытка комизма», как отзывался о нем сам автор), «Саул» (первый и чрезвычайно удачный опыт музыки в резко-драматическом роде, скажем мы в параллель с авторским отзывом о «Каллистрате»), оркестровое интермеццо, вокальная фантазия «Ночь»—все это уже высокие художественные достижения, по глубине художественной выразительности, по мелодическому и гармоническому своеобразию не уступающие многим позднейшим сочинениям Мусоргского. Но вкусы и манера письма его еще не установились. Он разрабатывает сюжеты и русские и иностранные. На ряду с моментами реалистической выразительности и изобразительности, у него попадаются и страницы лирического склада, проникнутые высоко-идеалистическими настроениями. В. Стасов видит в этом признак незрелости композитора. Р.-Корсаков горько сетует, что Мусоргский впоследствии «втоптал в грязь» идеальную сторону своего таланта. К счастью «запас» музыкального идеализма был «заготовлен» Мусоргским в молодости в «Саламбо», и запасом этим композитор мог позже пользоваться. «Его идеальному стилю, говорит Р.-Корсаков, недоставало подходящей кристаллически-прозрачной отделки и изящной формы; недоставало потому, что у него не было знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом об'явила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения свое незнание в доблесть, а технику других—в рутину и консерватизм. Но когда красивая, плавная последовательность удавалась ему, наперекор предвзятым

взглядам, как он был счастлив! Я был свидетель этого не один раз».

Сложное дело—развитие творческой души, особенно такой темной и противуречивой, при всей кажущейся ее прямолинейности, какой была душа Мусоргского. Несомненно вкусы и взгляды балакиревского кружка оказали на нее сильнейшее влияние. Но совершенно очевидно, что для роста реально-демократических тенденций Мусоргского еще большее значение имели врожденные черты его таланта, органические тяготения его в определенную сторону, детство, проведенное в деревне. Ведь не случайно же в остроте указанных тенденций он превзошел со временем всех членов кружка. Столь же резко было его отвращение к технике, необ'яснимое одним влиянием кружковых взглядов. И здесь Мусоргский, видимо, прежде всего опирался на органические свойства своего дарования. Ратуя против техники и даже, вообще—«красоты», во имя искусства, как «живой беседы с людьми», Мусоргский, не столько стоит на принципиально-идейной точке зрения, не столько ищет самоутешения от скорби по случаю своего технического невежества, сколько дает сознательную формулу тому, что составляло одну из характернейших сторон его духа. Гениальное «нутро» этого человека инстинктивно отталкивалось от техники, от красоты и идеализма в обычном смысле этих слов. Мусоргский, как отличный музыкант, одаренный превосходным, тонким слухом, как слушатель звучаний, создаваемых за фортепьяно его собственными пальцами, мог даже любить пластические, идеалистические мелодии и ходы, мог восхищаться плавными последовательностями, что с ним и случалось по свидетельству Р.-Корсакова. Но как художника-творца его все больше, все сильнее тянуло в другую сторону. И жалеть об его научно-музыкальном невежестве, по меньшей мере бесполезно. Музыкальная наука действительно была ему недоступна. Выше я сказал, что мне Мусоргский представляется художником, органически неспособным к терпеливому изучению теории. Иногда говорят: что вышло бы из Мусоргского, если бы при таком таланте он обладал еще и достаточными теоретическими сведениями! Думаю: ничего не вышло бы. «Нутряной» талант этого самородка зачах бы, иссяк бы, если бы во время не отвернулся от учебников. Глубоко справедливы мысли о нем А. Римского-Корсакова (сына): «Мусоргский был самородком,

а самородки имеют свою психологию, покупаемую большею частью дорогой ценой крупных, природных из'янов. Эти из'яны были и у Мусоргского... Перед этими из'янами были бессильны и школа и традиции. Недаром людям иного склада казалось иногда, что у Мусоргского слабые мозги (Балакирев). Учение, школа, знания для самородков скорее гибельны, чем спасительны. Сбить с толку, обезличить, подорвать их талант они могут, укрепить и очистить талант—не в их силах»...

С внешней стороны жизнь Мусоргского в «подготовительном» периоде его творчества не богата событиями. Весной 1859 г. он вышел в отставку, чувствуя невозможность совмещения военной службы с задуманными им крупными композиторскими работами. Вскоре после этого разразилась нервная болезнь, о которой говорилось выше. До 1862 г. Мусоргский жил в столице с матерью и братом. В 1862 г. мать его уехала в Карево, где жила до смерти (1865). После ее смерти композитор по делам имения ездил в Торопец, а вернувшись оттуда поселился «коммуной» в обществе братьев Логиновых, Лобковского и Левашева на общей квартире, устроенной вроде того, как совместное житье описано в романе «Что делать» Чернышевского. У каждого было по особой комнате. Одна комната была общая, где товарищи сходились по вечерам, читали, спорили, музицировали. Днем Мусоргский был занят иными делами: материальные обстоятельства опять заставили его служить сначала в Инженерном (1863—1868), потом в Лесном департаментах (1868—1879). Осенью 1865 г. Мусоргского снова посетила нервная болезнь. Коммуну с ее несколько беспокойной жизнью пришлось оставить. По приглашению уже женатого Филарета, Модест переехал опять к брату, у которого прожил до от'езда его в деревню (1868). С осени 1868 г. до лета 1871 г. Мусоргский жил в Инженерном замке у Опочининых, старинных друзей семьи Мусоргских. В коммуне написана большая часть «Саламбо». В квартире брата (у Кашина моста) Мусоргского часто навещал Р.-Корсаков, и они очень сблизились друг с другом.

Незадолго до вторичной болезни Мусоргский открыл второй, зрелый период своего творчества посвященной памяти любимой матери Колыбельной «Спи усни крестьянский сын» (из «Воеводы» Островского). Как и «Каллистрат» и «Саул», это глубоко прочув-

ствованная, полная щемящей тоски «Колыбельная» с просветленно-мистическим заключением, не есть уже ни романс, ни песня. Это целая поэма, целая драма души человеческой, воплощенная в звуки непреходящей красоты. Красоты-ли? Я обмолвился этим словом как бы вопреки сказанному выше о росте у Мусоргского отвращения к красоте и идеализму в обычном смысле. В том-то и дело, что Мусоргский ратовал против обычной дешевой, внешней красоты, против «красивости», как справедливо замечает в своей прекрасной статье о Мусоргском П. Лапшин. Что же до высшей, истинной красоты, то яркие звуковые воплощения разнообразных психологических переживаний, составлявшие основу творческих стремлений Мусоргского, не осуществляют-ли собою именно такой красоты? Впрочем, если мы желаем показать, что каждый крупный художник, даже из числа отвергающих красоту, тем не менее порождает таковую, только в «высших формах» ее проявлений, и если мы, затем, все характерное, глубокое, сильное, в конце концов, все нас волнующее и впечатляющее в искусстве будем рассматривать как именно такие высшие формы красоты, то мы рискуем попасть в логический «ложный круг». И, может быть, правильнее о «красоте» Мусоргского зрелого периода выражаться в терминах глубины, характерности, психологической содержательности, оставив «красоте» то значение ее, которое связано с обычным словоупотреблением. Но если о «красоте» у Мусоргского возможны споры, если в дальнейшем мы вернемся еще к разбору взаимоотношений между его реализмом и идеализмом, вопросу, тоже чреватому недоразумениями, то не может быть двух мнений о том, что искусство Мусоргского есть подлинное сильное и глубокое искусство, что написанное Мусоргским дает слушателям в высшей степени интенсивные эстетические переживания.

С Колыбельной из «Воеводы» Мусоргский, по крайней мере, в области мелкого камерного жанра вступил в полосу полного расцвета таланта. Вдохновение полилось потоком неудержимым. «Светик Савишна», впушенный Мусоргскому виденной им в деревне сценой об'яснения в любви несчастного юродивого перед молодой бабой, лихой «Гопак» и удалая песня Яремы («Днепр» в позднейшей обработке; тексты обеих последних песен—из «Гайдамаков» Шевченка), веселая «Пирушка» (Кольцов), игриво-лукавая сценка «По грибы» (Мей), грациозное вокальное «скерцо» «Стрекотунья-белобока» (соединены

2 разных стихотворения Пушкина), юмористический «Озорник», жуткая в своем сгущенном драматизме «Сиротка» (обе последние вещи на собственные слова), овеянная нежнейшим лиризмом песня «По над Доном» (Кольцов), дышащая знойно-страстной истомой «Еврейская песня» (Мей), скорбная, мягко-ироническая «Колыбельная Еремушки» (Некрасов), посвященная, как и «С няней» из «Детской», «великому учителю музыкальной правды»—Даргомыжскому, язвительно-саркастическая «светская сказочка»—«Козел»,— такова богатейшая коллекция музыкально-поэтических образов, созданная Мусоргским за вторую половину 60-х годов. И это еще не все. За то же время им написаны энергичный, красочный хор «Поражение Сеннахериба» (по Байрону), остроумный музыкальный «памфлет» на писания консервативного музиколога Фаминцына— «Классик» с забавным противопоставлением ясной классической мелодии фигурам из «Садка» Р.-Корсакова, долженствующим изображать «новейшие ухищрения» музыки, врагом коих выступает классик; к тому же времени относятся эскизы к грандиозной симфонической поэме «Ночь на Лысой горе» (по смерти автора эти оставшиеся не законченными эскизы приведены в порядок и оркестрованы Р.-Корсаковым), прелестная, на хрупких, переливчатых гармониях построенная «Детская песенка» (Мей), подобно «Ночи» предваряющая импрессионистские приемы письма Дебюсси, наконец, «опыт драматической музыки в прозе»—«Женитьба» (по Гоголю) и музыкальная сатира — «Семинарист». «Женитьба» — крайний опыт молодого неофита звукового реализма. К сочинению «Женитьбы» Мусоргского подзадорил Даргомыжский. Разговоры про сапоги, фрак, рассказ Феклы о купцах и домах с «хлигерем» на каменном фундаменте и без оного, о невесте сладкой, как «рафинад» страхи Подколесина по случаю будто бы появившегося на его голове седого волоса, бестолковая суетня и руготня Кочкарева—все это положено на музыку. Невероятно, но факт! Еще невероятнее, если можно так выразиться, но столь же бесспорно с фактической стороны, что Мусоргскому удалось решить поставленную им самому себе пародоксальную задачу с величайшей sui generis художественной убедительностью. Вслушайтесь в эти необычайно метко схваченные интонации, на которых «распевают» свои речи действующие лица. Это не пение, а как бы подчеркнутая в своих музыкальных

элементах живая, экспрессивная человеческая речь. А до чего удачны все «лейтмотивы», характеризующие сонно-ленивого Подколесина, кланяющуюся и приседающую сваху, «рафинадную» невесту, седой волос и пр. Неуклонный натурализм местами доведен до курьеза, до шаржа. Жених, который не может, чтоб не соврать, отмечен нарочито фальшивым звукосочетанием. Композитор «звукоподражает» условиям предполагаемой будущей жизни женатого Подколесина, как ее расписывает Кочкарев. Изображен лай собачки, чириканье чижика, возня будущих детей «экспедиторченков», которых по уверению добровольного свата будет «не двое, трое,—целых шестеро», обстоятельство, обозначенное в музыке последовательным появлением дуоли, триоли, секстоли!

Говорят, победителей не судят. Однако, сколько бы мы не восхищались необычайной находчивостью и изобретательностью, какие Мусоргский проявил в «Женитьбе», как бы ни любовались мы отдельными частностями этого высокоталантливого произведения,—справедливость требует признать, что не только в тех крайних натуралистических выходках, о которых я только-что упоминал, но и в целом и общем «Женитьба» есть произведение одностороннее, музыкально-тенденциозное, что подобный род творчества есть, в сущности, художественный nonsens. Мы с тем большим правом можем так сказать, что Мусоргский сам себя судил за «Женитьбу» судом скорым и правым. Он закончил 1-е действие (4 картины) своей «диалогической» оперы и больше к ней не прикасался. На внутреннюю фальш Мусоргский был чуток чрезвычайно, даже чрезмерно, находя ее там, где большинство не усмотрело бы никакой искусственности. Он страстно любит народ и страстно отдается звуковым воплощениям его радостей и печалей. Но он не любит Некрасова, «деланного поэта», склонного к «гримасам»—и мало написал на его тексты; не любит и Томаса Гуда («Песню о рубашке»). По адресу его он выражается крепко: «Тьфу ты, чорт бы побрал этих гражданских пиитов, этих фарисействующих нюней!» Тоже и в области «реализма». Он любит в искусстве полноту жизни, крови и плоти. Но когда он замечает, что эта кровь и плоть оттесняют на задний план живую душу человека и музыкального искусства,—он первый отвернется от этой гипертрофии материально-натуралистической стихии: «Женитьба» застряла на 1-м действии.

Другое юмористическое произведение Мусоргского того же времени, его «Семинарист», принадлежит к числу популярнейших его созданий. Семинарист тупо долбит латинские исключения, то временами прерывая долбежку воспоминаниями о «знатной» девке попа Семена, который заглядевшегося на нее во время церковной службы юношу и посадил в наказание зубрить латынь—чудесная красочная картина, где пустые кварты постылой латыни так ярко контрастируют с широким, церковного склада, пением при мечтах семинариста о Стеше.

Так, через серию жанровых сцен, одна другой сильнее и сочнее, подходил Мусоргский к зениту своей славы, к центральному творческому труду своей жизни, «Борису Годунову». Первую мысль о желательности претворить в звуки одноименную пьесу Пушкина подал Мусоргскому профессор-историк В. Никольский на вечере у сестры Глинки, Л. И. Шестаковой. Пылкий и впечатлительный Мусоргский сразу увлекся этой идеей до самозабвения. Острота душевных переживаний царя-преступника, возможность изобразить движение широких народных масс, новые художественные перспективы, коими чреваты были будущие характеристики отдельных лиц и ситуаций исторической драмы—все это пленило могучую фантазию композитора до того, что он в течении ряда лет «жил Борисом и в Борисе», по собственному его признанию Стасову. Сюжет до того захватил его, что работа закипела с быстротой лихорадочной. Приступив к «Борису» в сентябре 1868 г., он к середине ноября уже окончил первый акт, а осенью 1869 г. опера в клавире была готова. Следующий год посвящен был ее оркестровке. Затем опера представлена была на рассмотрение театрального комитета. Комитет в составе Э. Направника, дирижеров французского и немецкого театра Монтана и Беца и контрабасиста Ферреро, уже давно был наслышан о дерзостях нашей «радикальной» музыкальной партии и побаивался иметь с нею дело. Смелая, горячая, богатая разного рода новшествами (и многими техническими шероховатостями) музыка Мусоргского ошеломила почтенный комитет. Однако, не поваторские затеи и не технические дефекты,—между теми и другими, кстати сказать, на первых порах не легко было провести точную границу, — послужили решающим поводом для отказа. «Борис» был забракован за преобладание хоров над сольными пар-

тиями и за почти полное отсутствие в опере женского элемента. Мусоргский обиделся. И все же, по уговору Стасова и других друзей взялся за переработку оперы. Пушкин был дополнен Карамзиным, заново написаны самим Мусоргским новые части либретто (к сожалению, слог Мусоргского дает слишком резкий контраст с божественной стройностью Пушкинской речи), детям Бориса поручены эпизодические песенки (из сборника Шеина), опера обогащена двумя заново написанными польскими сценами и большой сценой под Кромами и пр. Все эти переделки и дополнения, приведшие в результате к значительному увеличению партитуры, были закончены в июле 1872 г. В феврале 1873 г. 3 сцены «Бориса»—корчма и обе польские картины были даны на сцене Мариинского театра в бенефис певца, позже режиссера, Г. Кондратьева. Пели лучшие силы: Петров—Варлаам, Платонова—Марина, Коммисаржевский—самозванец, Леонова—корчмарка, Кондратьев—Рангони. Дирижировал Э. Направник. Сцены имели огромный успех. Тем не менее комитет вновь забраковал оперу, и лишь давлением друзей Мусоргского, особенно певицы Платоновой, горячей поклонницы «Бориса», непосредственно на директора театров Гедеонова удалось добиться постановки сенсационной новинки. «Борис» дан был 24 января 1874 г. с большими купюрами, из них самая варварская—пропуск сцены в келье. Но разучена была опера отлично и успех имела чрезвычайный. Партию Бориса исполнял Мельников, Пимена—Васильев I, Рангони—Палечек. Роль корчмарки на «премьере» исполняла Абаринова. Остальные исполнители были прежние, названные выше. Конечно, немногие способны были оценить «Бориса» в полной мере. Даже «свой человек», Кюи, наряду с указанием на действительные промахи, главным образом, технического свойства, находил в «Борисе» разрозненность музыкальных мыслей, «скудость» музыкальных мыслей, «рубленный речитатив», обилие «грубых декоративных звукоподражаний» и пр. Молодежь приняла «Бориса» с восхищением, но здесь было увлечение не столько гениальной музыкой, сколько демократизмом многих сцен, особенно сценой народного возстания (под Кромами). Представители консервативного лагеря, напротив, приняли «Бориса» в штыки, называли «сплошной какофонией», произведением «диким и безобразным» и т. п. Ларош нашел, что опера отзывается диллетантизмом и неумелостью, хотя

обнаруживает «сильные проблески даровитой натуры». Совершенно удивителен отзыв о «Борисе» Н. Страхова в письмах к Достоевскому.

Кроме упреков за поверхностный реализм, «обличительное» направление и пр., Страхов обвиняет еще композитора в злоупотреблении разными «хитростями техники!» Надо думать, что такого рода упрек Мусоргскому пришлось выслушать в первый и последний раз. В общем, для Страхова новая опера есть «целое, беспримерное по своей чудовищности». Чайковский и С. Танеев примкнули к взглядам Лароша. Чайковский обозвал Мусоргского «музыкальным сапожником». Танеев до последних дней своей жизни не выносил музыки Мусоргского.

Как бы то ни было, премьера «Бориса» для своего времени была крупнейшим событием петроградской музыкально-театральной жизни. Автор получил от почитателей его таланта много венков. Друзья его приветствовали и поздравляли. Враги шипели, тем сильнее возбуждая боевую натуру композитора к новым музыкальным «продерзостям». А таковые, при поощрении и содействии горячего друга Мусорского, В. Стасова, уже замышлялись. Вспомним, однако, что «Борис» почти что насильственно проведен был в репертуар Мариинского театра. Начальство театральное не любило этой «радикальной» оперы. Реакционеры третировали Мусоргского, да и прочих балакиревцев, как членов «могучей кучки» (название, однажды в шутку данное новой русской школе Стасовым), которой суждена столь же быстрая гибель, сколь быстро ей удалось обратить на себя внимание. Говорили, что царской фамилии «Борис» не нравится. Сцена под Кромами казалась многим слишком возбудительной, революционной. Все эти обстоятельства были причиной того, что «Бориса» стали все больше и больше урезывать, ставить все реже, а вскоре и вовсе перестали давать. Крайнее напряжение творческих сил во время работы над Борисом, шумный успех первых спектаклей — уже после первых репетиций Мусоргский чувствовал себя по собственному признанию совсем «распаленным» — затем торжество противной партии, выразившееся в снятии «Бориса» с репертуара, все это вместе взятое произвело такое сильное впечатление на автора, общая сумма затраченной за это время работы психических сил его была так велика, что пошатнулось и без того не очень устойчивое равновесие

его духа. Мусоргский вступает в третий и последний период своей деятельности. О нем подробнее скажу дальше. Пока позволю себе несколько задержаться на важнейшей «станции» творческого пути нашего композитора, на том же «Борисе Годунове».

Для нас сейчас странны, почти непонятны тот шум, те обострения партийной борьбы, что были вызваны «Борисом». Но ведь нам удивительны и бури страстей, поднятые в свое время «Тристаном», «Нибелунговым кольцом», «Парсифалем». Нам даже перестает быть понятным, как это в Скрябине, Стравинском, Прокофьеве, в Штраусе и Регере, в Дебюсси и Равеле еще немного лет тому назад видели неких извергов искусства. Шибко шагнули за последние годы наши вкусы. Но этот стремительный бег современного искусства и современных художественных вкусов не должен искажать исторической перспективы событий. Для среднего музыканта 70-х годов музыка Мусоргского не могла не казаться явлением, чрезвычайно резко нарушившим все привычные понятия о красоте, изяществе, обычных соотношениях музыкального и декламационного элементов, нормальных формах оперного письма. Где и когда, в самом деле, до Мусоргского музыкальная выразительность и изобразительность была доведена до такой силы, как у него? Единственные возможные параллели— с большими оговорками относительно общих художественных задач— Даргомыжский и Вагнер. Но «Каменный Гость» высшее достижение Даргомыжского в области «правды в звуках» сочинялся в значительной мере одновременно с «Борисом». К тому же еще про «женитьбу» Даргомыжский говорил, что ее автор «хватил» дальше реализма «Каменного Гостя». Даргомыжский не дожил до первой постановки «Бориса», но от сцен оперы, с которыии он успел ознакомиться, стоявший уже одной ногой в могиле композитор был в восторге и понимал, что зрелый реализм Мусоргского, лишенный прежних крайностей, но за то безмерно обогащенный психологическим содержанием, по существу дела «хватает» много дальше превосходного, но куда более внешнего подхода к решению музыкально-реалистических задач в «Каменном Госте». Что до Вагнера, то вспомним, что наиболее ценные создания его гения падают как раз на то же время, когда развивался и углублялся талант Мусоргского.

Где и когда до Мусоргского народные массы были трактованы так сочно и жизненно, как в великолепных хорах «Бориса»? Какое

верное чутье народного характера, какая сила! Было ли в нашей оперной «доборисовой» литературе что-нибудь подобное размаху, с каким написаны «Корчма» и «Кромы»? А рядом с «корчмой»,—тихая, благолепная фигура Пимена-летописца, после буйства народных ватаг, пошедших за самозванцем,—плачь о Руси одинокого юродивого, после веселых детских игр и песен в тереме—трагический монолог несчастного царя. А мистическая умиленность рассказа Пимена о чудесах у гроба Дмитрия и проникновенная предсмертная молитва «Бориса»! А единственный в своем роде по силе захвата колокольный звон в Кремле! А разговор царя с лукавым Шуйским и галлюцинации Бориса на фоне «курантов»! Здесь не только потрясающая музыка, но и на редкость интересная техническая комбинация (энгармонизм нонаккордов со сложными, двойными задержаниями),—еще одно упреждение импрессионистских гармоний. А какую блистательную вариационную изобретательность проявил Мусоргский в песнях Варлаама!

Польские картины часто ценят ниже остальной музыки «Бориса». Доля правды в этом есть. Фигура Рангони не лишена мелодраматического привкуса, но как все же характерны приуроченные к этому лицу вкрадчивые хроматизмы. Конец сцены у фонтана сильно искажен и огрублен Мусоргским по сравнению с развитием этой сцены у Пушкина. Дуэт Марины и Самозванца впадает в салонный стиль. Но начало «фонтана» восхитительно, свежо и поэтично. Мотив Дмитрия на фоне тихо журчащих фигур сопровождения звучит обаятельно, упоительно. Женский хор в комнате Марины, ее ария—мазурка, пышный польский в лидийском ладу—все это задумано превосходно и едва ли в художественном отношении уступает лучшим страницам русских картин.

Да, недаром в 1874 г. зычно трубил победу Стасов, недаром с пеной у рта бесновались российские реакционеры, и мнению историка Костомарова, что «Борис»—живая «страница истории», противустоит мнение директора театров Гедеонова, высказанное им Платоновой: «Борис»—исторический «позор на всю Россию».

Такой силы и глубины музыкальной характеристики, такой ослепительной контрастности типов и положений, такой гибкости мелодического речитатива, такой смелости и новизны гармонических средств музыкальной выразительности и изобразительности, какие

показаны Мусоргским, музыкально-драматическое искусство не знало до него. И вместе с тем как одухотворился экспрессионизм Мусоргского, от дуолей и триолей, изображающих двоих и троих ребятишек, возвысившийся до глубинной правды о душе человеческой. Даже когда Мусоргский, рисуя фигуру Варлаама, слегка реминисцирует «из Женитьбы», здесь в «Борисе» эти звукоподрожания звучат в общем контексте совсем иначе, чем в ранней «opéra dialogué.» Форшлаги пьяной икоты Варлаама и им подобные музыкальные выходки, это если и «грубость», то грубость во вкусе Гомера, Раблэ, Шекспира. Нечто титаническое, мировое, загадочно-страшное чуется в этом беспощадном «натурализме». Моменты противуположного характера, лирические, идеалистические взяты Мусоргским отчасти, как уже сказано, из «запасов», ранее заготовленных в «Саламбо», но только отчасти. Чудное вступление к опере, монолог Пимена, его же рассказ о чудесах у гроба Дмитрия, рассказ Шуйского, ария Марины, Польский,—это ли не образцы высокого музыкально-художественного идеализма? А ведь все это сочинено специально для «Бориса», не взято из ранних сочинений автора. Да и то, что взято из «Саламбо»,—как все это переработано, расширено, сколько сюда присочинено нового идеалистического материала, по достоинству не только не уступающего старому, но нередко и превосходящего его. И вот, считаясь с мудрым равновесием идеализма и реализма в центральном создании Мусоргского, с тем, что и самый реализм его предстает здесь, за редкими исключениями, в смягченных формах, что прямые звукоподрожания редки, большей же частью даны результаты глубоких музыкально-психологических метаморфоз идей, образов, чувств в звуковые формы самодовлеющей чисто-музыкальной ценности, что вместо внешней «механики» зрительно-моторно-музыкальных ассоциаций, у Мусоргского выступает теперь sui generis психический «химизм» процессов перерождения вещей видимых и осязаемых в мелодии и гармонии, считаясь со всеми этими моментами художественного творчества зрелого Мусоргского, мы, конечно, согласимся с выводом И. Лапшина: «легенду о грубом натурализме «Мусоргского давно пора сдать в архив».

Годы сочинения Бориса—сравнительно самые счастливые годы краткой жизни Мусоргского. Он жил в тихой, уютной обстановке у друзей своих А. П. и Н. П. Опочининых. Александр Петрович

Опочинин страстно любил музыку. Его брат, Владимир Петрович — певец, любитель, неоднократно участвовавший в разных домашних музыкальных сеансах в роли исполнителя сочинений Даргомыжского, Мусоргского. Сестра А. П. и В. П., Надежда Петровна, относилась к Мусоргскому с материнской лаской и любовью, восхищаясь его талантом, журя его за поступки, казавшиеся ей легкомысленными и предосудительными. И брату и сестре Мусоргский посвятил много лучших своих вдохновений. Смерть ее (1875?) Мусоргский почтил прочувствованной музыкальной «эпитафией» («Злая смерть»). Летние месяцы большею частью проводил Мусоргский на лоне природы, в деревне.

С осени 1871 г. он поселился в одной квартире с Р.-Корсаковым (на Пантелеймонской улице), попрежнему поддерживая тесную дружбу с Опочиниными. Во время этого совместного с Р.-Корсаковым житья Мусоргский сочинял преимущественно по утрам до службы. Сочинял он постоянно прибегая к помощи рояля, который с 12 ч. отходил в ведение Р.-Корсакова, также, особенно, в первом периоде своей композиторской деятельности, много пользовавшегося роялем при сочинении. По вечерам с инструментом устраивались, как пишет Р.-Корсаков, «по обоюдному соглашению». «Симбиоз» двух виднейших композиторов «новой русской школы» был весьма полезен для каждого из них. «Модинька с Корсинькой, читаем мы в одном из писем Бородина к жене, с тех пор, как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противуположны по музыкальным достоинствам и приемам; один служит как бы дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки, — этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанью, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее». Это надо понимать так, что Р.-Корсаков оказал некоторое упорядочивающее влияние на технику Мусоргского. Таким образом, уже оригинальная 1-ая редакция Бориса в том виде, как опера впервые издана была Бесселем в 1875 г., — есть редакция, хранящая на себе следы вольного и невольного влияния Р.-Корсакова. В этом виде, равно как в предварительной «черновой» ре-

дакции 1870 г. и во всех промежуточных фазах переделок и дополнений, «Борис» неоднократно и задолго до его публичной постановки исполнялся в товарищеском кругу музыкантов при непременном участии талантливых сестер Пургольд. Одна из них была певица, другая пианистка. Последнюю Мусоргский звал: наш милый оркестр. Несколько позже Александра Николаевна П., певица, вышла замуж за Молас, Надежда Николаевна—за только что приглашенного профессором в консерваторию Р.-Корсакова. Свадьба состоялась летом 1872 г. Мусоргский был одним из шаферов. Сожительство его с Р.-Корсаковым прекратилось. Профессура и женитьба Р.-Корсакова вызвали некоторое охлаждение отношений между ним и Мусоргским. Последний тем подозрительнее относился к Р.-Корсакову, чем усерднее занимался он пополнением недочетов своей техники. С Балакиревым отношения тоже подернулись холодком. Крайности Мусоргского претили Балакиреву. Его попытки наложить какую-нибудь узду на бурно-пламенную фантазию Мусоргского, стремительно летевшую «к новым берегам» совсем «без руля и без ветрил» техники, кончались ничем, либо встречали отпор со стороны подлежащего обузданию.—Мусоргский входил в полосу тех недугов физических и одиночества духовного, под знаком которых протекает последний «люстр» его жизни, последнее пятилетие его творческой деятельности. Но прежде, чем говорить об этом периоде, задержим несколько свое внимание на опусах, вышедших из под пера Мусоргского, одновременно с его работой над «Борисом Годуновым». Сюда относятся «Раек», «Детская», эскизы к «Младе». «Раек»—острая музыкальная сатира, как бы продолжение «Классика», но в более развитом виде. В «Райке» Мусоргский высмеивает наиболее видных противников «новой русской школы»: директора консерватории Зарембу (А. Рубинштейн с 1867 г. на долгое время расстался с консерваторией), вышеназванного итальяномана Ростислава-Толстого («Фив»—сокращение от имени его Феофил), Фаминцына («тяжко раненый младенец», честь которого замарана «неприличным пятном»—намек на судебный процесс Ф. со Стасовым по случаю резких печатных выпадов последнего против первого), Серова—разъяренного «цукунфтиста» (намек на «музыку будущего» Вагнера, идейным пропагатором которого выступал Серов). Все эти лица характеризованы с величайшей меткостью фрагментами из собственных их

сочинений, либо классическими темами. Фив поет пошлейший вальс, захлебываясь от восторга при воспоминаниях о Патти. Серов рвет и мечет на мелодиях из «Рогнеды» и уменьшенных септаккордах. Великолепная по жизненному юмору картинка вставлена в достойную ее раму: в начале дед-раешник разводит всякие прибаутки. В конце весь «квартет» героев коленопреклоненно взывает благим матом к музе Евтерпе, то бишь, покровительнице русского музыкального общества, вел. кн. Елене Павловне. Под тривиальный мотив песни дурака из «Рогнеды» обращают они к музе просьбу оросить их нивы «золотым дождем с Олимпа», за каковую финансовую поддержку обещают воспеть благодетельницу «на звонких цитрах». «Катартическое», очистительное действие неподражаемого юмора Мусоргского оказалось так велико, что «раек», эту в своем роде гениальную сатиру в звуках, говорят, благосклонно приняли сами осмеянные. Совсем в другом роде «Детская». Это ряд характерных сценок из детской жизни, написанных нежно, любовно, как мог это сделать только человек, искренно любящий детей и сам в своей душе хранящий нечто от детской наивности и непосредственности. «С няней» («Дитя с няней»), «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий», «Кот-Матрос», «Поехал на палочке»—каждая из этих очаровательных миниатюр так своеобразна, так характерна, так полна реализма души человеческой и именно детской души, что вся эта сюита должна быть отнесена к лучшим перлам русской, да и всеевропейской музыки. В области, затронутой Мусоргским, он имел своих предшественников. Прежде всего вспоминается имя наиболее талантливого из них Шумана. В ранних фортепьянных вещах Мусоргского, равно как в его сюите «Картинки с выставки», не трудно подметить влияние Шумана. В «Детской» оно отсутствует. Мир детей понят Мусоргским совсем по иному, нежели в «Детских сценах» Шумана. Последний везде преломляет переживания детской души сквозь призму своей индивидуальности. Перед нами поэт-романтик, рассказывающий о детях. У Мусоргского—сама детвора со своими радостями и печалями. Личность композитора, конечно, не отсутствует—таких случаев в искусстве, вообще, не бывает,—но образы, ею творимые, обладают высшей мерой об'ективации. Они как бы живут своей жизнью, независящей ни от пера Мусоргского, ни от ушей воспринимающей эту музыку аудитории.

Особенно пленительны «С няней», «В углу», «С куклой» и «На сон грядущий». Какая глубокая правда в мелодическом рисунке, правда не одних интонаций, но всей внутренней сути детского сердца! И внешнему реализму воздана дань достаточная: вспомним, как хромает царь, как чихает царица, как палочка-лошадка выстукивает на рояле в скачущем ритме... что бы вы думали? Не что иное, как мотив «Dies irae!» Его так здесь не ожидаешь, что не сразу и узнаешь. Не узнал его и сам Мусоргский, когда сочинял эту пьесу, иначе не допустил бы сюда эту мелодию.

Откуда же и как она попала? Источник ее,—конечно, знаменитая «Danse Macabre» Листа, столь ценимая всеми Балакиревцами. Мусоргский всегда восхищался этой темой, отзвуки ее можно там и сям встретить в его сочинениях (напр., в начале «Трепака»). Вероятно, здесь имели место большею частью сознательные намерения, ибо средневековая «секвенция» использована уместно. Но прочно осев в душе композитора, она однажды отважилась на самостоятельную прогулку по нотной бумаге без ведома композитора. В результате случайное ее наличие в «Палочке». «Детская», сказали мы, имела своих предшественниц. Имела она и наследниц. Из них лучше всего песни и пьесы сказочного характера Лядова. Это опять-таки нечто иное, чем «Детская». У Лядова не сцены, а песни и звуковые картинки, иной раз оркестровые («Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро»), но по общему характеру музыки в них не мало элементов в духе Мусоргского. У самого Мусоргского существует, так сказать, предисловие к «Детской»—ранее упомянутая «Детская песенка», с другой стороны имеется к ней дополнение»—«Вечерняя песенка» (сл. Плещеева?) Третья работа «синхронная» с сочинением «Бориса»—«Млада». В 1872 г. Гедеонов заказал балакиревцам написать коллективную оперу-балет «Млада» из старо-славянского быта. Работу поделили между собой Кюи, Бородин, Р.-Корсаков и Мусоргский. Впоследствии дело разладилось, и музыка, сочиненная балакиревцами на сюжет «Млады», большею частью разошлась у них по другим сочинениям. На долю Мусоргского досталась сцена явления Чернобога, некоторые народно-бытовые сцены и шествие славянских князей. Для «Черной мессы» Мусоргский затеял новую переработку «Ночи на Лысой горе». Для народных сцен он хотел приспособить хор из «Эдипа». Шествие было напи-

сано заново. С позже присочиненным к нему трио alla turca марш этот был впоследствии издан отдельным нумером. К числу «сатир» Мусоргского, кроме указанных выше, относится еще начатая в 1874 г. «Крапивная гора», героем которой предполагался Рак (Ларош). В наброске встречается много характерных музыкально-юмористических штрихов. К сожалению, этот опус остался неоконченным.

К 1874 г. относится еще примечательная фортепианная сюита, несколько шуманизированные «Картинки с выставки». Сюита посвящена Стасову и написана в воспоминание о их общем друге художнике и архитекторе В. Гартмане. В 1874 г. устроена была в академии художеств посмертная выставка его рисунков, декоративных и архитектурных эскизов и проектов. Мусоргскому пришла мысль создать звуковые аналогии к наиболее интересным экспонатам. Задумано—сделано. Мусоргский был скор на выполнение сильно его увлекших идей. В итоге—прекрасная сюита, серия разнообразных музыкальных сцен бытовых и сказочных, комических, драматических, романтических. Особенно своеобразны кривоногий, хромающий «Гном», серенада трубадура на развалинах старого замка («Il vecchio castello»), «Быдло» (тяжелая телега, запряженная волами и грузно громыхающая огромными колесами; возница затягивает песню), остроумное скерцо—«Балет невылупившихся птенцов» (эскиз к балету «Трильби»), «Samuel Goldenberg und Schmuyle» (разговор еврейского «буржуя» с «пролетарием»; бесподобно переданы важность и чванство первого и робкое, заискивающее подобострастие второго), живописный гротеск—«Баба-Яга», мрачные «Катакомбы». На второй части этой пьесы пометка: «творческий дух Гартмана ведет меня к черепам, взывает к ним; черепа тихо засветились». В музыке на фоне тремоло в высоком регистре проходит тема родственная «интермедиям», которыми картинки отделены одна от другой. Эти интермедии, или интерлюдии, построены на одной и той же русской теме и носят название «promenade». Обстоятельно развитая «promenade» образует вступление к сюите, символизирующее как бы вход музыканта на выставку.

Заключение сюиты—«Богатырские ворота в стольном городе Киеве» основано на русской же мелодии, близкой к «promenade», и изобилует широкими музыкально-декоративными мазками. Громадной эпической мощью вест от ее широкого диатонизма, от ли-

кующего трезвона колоколов, от какого то беспредельного звукового простора и приволья, которым насыщена каждая страница этого блистательного финала. В безудержное веселье и раскаты богатырского смеха внезапно врываются церковные напевы: это композитору привиделся покойный друг; он в гробу, вокруг свечи, волны ладонного дыма; совершается чин церковного отпевания. Видение исчезает, и вновь картина древней Руси развертывается перед слушателем во всем ее величии и силе.

Есть у Мусоргского и еще одна «Картинка с выставки», но стоящая несколько особняком. Это вокальная баллада «Забытый», вдохновленная одноименной картиной Верещагина. Тяжелая это вещь! Здесь Мусоргский с ему одному доступной силой психологической выразительности повествует о воине, одиноко умирающем на поле сражения. В предсмертный час ему грезится семья, жена кормит ребенка, обещает спечь пирожок, когда вернется тятя... Текст принадлежит А. Голенищеву-Кутузову, с которым Мусоргский сблизился в последние годы своей жизни. С внешней стороны примыкая к «Картинкам с выставки», «Забытый», внутренне более близок к дальнейшим вокальным циклам Мусоргского, к безотрадным песням «Без солнца» и прямо-таки страшным в их сгущенном драматизме «Песням и пляскам смерти». И те, и другие написаны на тексты Кутузова (часто несколько сокращенные и измененные). По глубине и сосредоточенности художественной мысли оба эти цикла относятся к высшим достижениям Мусоргского. В немногих, как бы несвязных звуках выразить всю полноту душевной скорби одинокого человека, ночью «в четырех стенах» своей убогой комнаты раздумывающего о своем одиночестве, подслушать его же болезненно-страстные любовные мечты ночью, когда «окончен праздный шумный день» (любопытны в этой вещи блуждающие гармонии из секст и терций совершенно в духе Дебюсси), выследить той же ночью рождаемые на сугубое терзание человеческого сердца сонмы мрачных видений и «унылый смерти звон» («Элегия»), которому вторят и другие вкрадчивые голоса призраков, реющих «над рекой», озаренной неверным светом месяца, и манящих бессолнечного человека обрести вечный покой в ее темных глубинах (каким-то колдовством, магнетическими чарами веет от упорной фигурированной педали на cis!)—таковы музыкально-психологические задачи, которые Му-

соргскому удалось разрешить в первом из названных циклов с совершенно исключительной силой художественной убедительности. Не менее поразительны по экспрессивной проникновенности «Песни и пляски смерти», основная концепция которых внушена Мусоргскому, конечно, тою же «Danse Macabre» Листа, но разработана совершенно оригинально. «Трепак»—жуткая звуковая поэма о пьяном мужике, замерзающем в поле под лихую песню мятели, посвящен великому художнику-певцу, несравненному исполнителю роли Варлаама, О. А. Петрову. «Колыбельная» (смерть ребенка) посвящена высоко-талантливой супруге Петрова, известной певице А. Я. Петровой-Воробьевой. «Серенада», под звуки которой чахоточная девушка расстается с юной жизнью своей, посвящена сестре Глинки, Л. И. Шестаковой, горячей почитательнице таланта Мусоргского. Наконец, жестокий, зловещий «Полководец» посвящен автору текста. Не безынтересно отметить, что для речей смерти, шагающей по полю битвы, Мусоргский воспользовался мелодией польской революционной песни «Z dymem pozarow». Цикл этих песен впоследствии оркестрован А. К. Глазуновым и Р.-Корсаковым. Безысходная тоска, тяжкая скорбь, мрак беспросветный, memento mori—таковы основные настроения последней рассмотренной нами группы сочинений Мусоргского. Точно провидит он свою уже близкую смерть, точно чует над головой своей ее холодное дыхание, взмахи ее острой косы. Впрочем, тут, конечно, и другое. Мы уже говорили, что душевное равновесие Мусоргского после всех перепетий с центральным созданием его гения, «Борисом Годуновым», несколько пошатнулось. С радости от фимиамов, обильно воскуряемых перед Мусоргским его друзьями после представления «Бориса», с горя от злобных интриг врагов—Мусоргский стал неумеренно предаваться ночным возлияниям в петербургских ресторанах, особенно в Малом Ярославце. Алкоголизм содействовал дальнейшему расстройству впечатлительной психики Мусоргского. Он стал «чудить» по выражению Р.-Корсакова. В его душе, как в душах многих гениальных людей, одновременно сочетались многие противоположные свойства и качества. Большое самолюбие совмещалось здесь с проявлениями какого-то нарочитого смирения и унижения паче гордости. В письмах его перед нами выступает то смиренный «Мусорянин», то человек грозящий сокрушить вся и все. Приступая к «Хованщине» ком-

позитор пишет Стасову: «Бодро до дерзости смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что манит нас к себе, и не страшен нам суд. Нам скажут: «Вы попрали законы Божеские и человеческие!» Мы ответим «Да», и подумаем: «То ли еще будет!». Сравнивая «Danse Macabre» Листа и Сен-Санса, Мусоргский отдает предпочтение, конечно, первой, по адресу же «сентиментальной миниатюры» французского композитора разражается таким громом и молнией: «Не верю в «Самсона» его, как не верю в его новаторские игрушки. Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца,—нет, чорт бы вас побрал, лгунов, притворщиков с tutti quanti—мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите, какой бы сюжет вы не избрали для беседы с нами! Красивенькими звуками не обойдите: это барыня с удобством передает милому знакомому корнет с бомбошками—и только. Вы, владеющий оркестровыми силами, m-r de Saint-Saens, вы, творческая крошка, всеядны до того, что тешитесь разными trio, quartetti, quintetti и т. д. по арифметике. Новаторствующий m-r Saint-Saens! Всеми мозгами моего черепа я отрицаю его; всей силой биения моего сердца—отталкиваю! Утилизатор миниатюры, что нам за дело до него! То ли дело maestro senatore Verdi! Вот этот крупно «валяет»—не стесняется сей новатор. Вся его Аида—*ай да!* всего, ото всех и даже от самого себя. Уложил «Троватора», Мендельсона, Вагнера, чуть не Америго Веспучи. Спектакль чудесный и баснословное бессилие в воплощении (реминисансами-то!) зубами цапающей африканской крови!..» Попутно с Сен-Сансом, досталось на пряники, как видите, и Верди. Это что еще! Вот почитайте, как от Мусоргского влетает при случае старым, подлинно великим мастерам: «Вопреки наивным тенденциям об изящной нежности очертаний голых Венер, Купидонов и Фавнов, с флейтами и без флейт, с банным листом и вовсе «как мать родила», я утверждаю, что искусство *антипатичное* греков (хотел сказать *античное*) грубо. Толкают лилипутов верить, что итальянская классическая живопись совершенство, а по моему мертвенность противная, как сама смерть. В поэзии два колосса: грубый Гомер и тонкий Шекспир. В музыке два колосса: медитатор Бетховен и ультрамедитатор Берлиоз»... Здорово?!

Реалист, позитивист, «коммунист», Мусоргский, конечно, и атеист. К религиознымъ идеям и чувствам он относится враж-

дебно, иронически; в то же время в одном из писем к тому же В. Стасову Мусоргский сознается, что долго страдал ужасной болезнью: «Это мистицизм, смешанный с циничеcкой мыслью о Божестве»...

Мы не будем далеки от истины, если скажем, что эта болезнь была у Мусоргского хронической. Во многих его песнях, в фигуре Пимена, во многих сценах «Хованщины» чувствуется такая глубина мистических переживаний, которую мы редко можем встретить у самых религиозных музыкантов. И. И. Лапшин верно сопоставляет антиномии души Мусоргского с контрастом Мадонны — Содома у Достоевского. Эти антиномии гордости и смирения, безбожия и мистики, нежной любви к человеку и вспышек презрения ко всему человечеству—черты, роднящие Мусоргского с автором Карамазовых, со временем усиливались, выражались в странных чудачествах внешнего поведения, которые в свою очередь содействовали уже давно зарождавшемуся ослаблению связи между Мусоргским и остальными членами балакиревского кружка. А это ослабление, создававшаяся для Мусоргского душевная оторванность от товарищей способствовали наростанию в нем скорбных и мрачных настроений. Алкоголь деятельно заострял все углы противоречивой, темной психики Мусоргского, и без того от природы изобиловавшей ломаными линиями. Друзья по «новой русской школе» все больше сторонились этих линий и углов. Бессолнечные настроения все сильнее овладевали духом Мусоргского...

Было и еще одно условие органической тяги Мусоргского к эмоциям тяжелым и сумрачным. Но об этом лучше пока отложить разговор. Я и так забежал несколько вперед: от опусов, создававшихся одновременно с «Борисом, перешел к вещам, писавшимся, когда у Мусоргского была в полном ходу работа по сочинению «Хованщины».

Сюжет «Хованщины» присоветован Мусоргскому Стасовым весной 1872 г. Композитор так увлекся богатством новых типов и сцен, которым этот сюжет открывал возможность воплощения в музыкальные образы, что тотчас, еще не покончив с окончательной редакцией «Бориса», принялся за чтение разных литературных источников и выработку общего плана будущей оперы. Как убежденный реалист, Мусоргский с величайшей тщательностью знакомится с духом и характером эпохи, интересуется всеми аксессуарами тог-

дашнего быта, всеми подробностями стародавнего уклада петровского времени. До чего увлекался всем этим Мусоргский, видно из письма к Стасову в июле 1872 г., где композитор своим характерным шутливо-манерным, вычурно-простецким слогом (эпистолярный стиль Мусоргского, как, вероятно, успел заметить читатель, чреват такими же антиномиями, так же «чудит», как сам композитор) сообщает: «Соделал тетрадку и назвал ее «Хованщина»— народная музыкальная драма—материалы; на заглавном листе пометил источники—9—зело недурно. Купаюсь в сведениях; голова, как котел; знай, подкладывай в него. Желябужского, Крекшина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семевского уже высосал; теперь посасываю Тихонравова, а там за Аввакума—на закуску. На-днях, нырнул в самую *глыбь* и обрел следующую жемчужину (раскольничий скит, повествование Мышецкого): «Послана бысть к немцам целая тьма демонов, да учат противление чинити, да не имут соединения, ни послушания; а поиде к ним *Теут* с полком демонским и научаше их развращения сеяти, от него же, от Теута учение приняше рекомы Теутоны, зело убо проклятым учением мудры мнятся быти. Такожде и к ним Люципер посла *тьму*— зовити и приводити во многая *любострастия*, и паче в гордость и пианство, в *прохлады* и *танцы*. Посла и баб проклятых— ведунью, ведьму, ворожейку и *гадку*: Тако возлеже Бахус и Гордад и всю полунощную страну одоле с товарищи!» На такой канве можно много поделать: и картинно, и мистично, и каррикатура на историю удивительная». Князь Мышецкий в миру — Досифей в скиту. Княгиня Сицкая в миру — Марфа в скиту. Раскольница Марфа получила в музыке «Хованщины» глубоко-мистическую окраску. А между тем задумана она была чем-то вроде интригантки—авантюристки. «Поведем мы, пишет Мусоргский, нашу раскольницу (боярыню, княгиню Сицкую, бежавшую «сверху», т. е. из теремов, от духоты, ладана и пуховиков), поведем мы ее сердечную, quasi--стрельчиху — раскольницу, в посестрии Марфу, к князю Голицыну гадать про судьбу. Голицын мало знал верхний двор, да и не был вхож к царице Наталье, мог не видеть юную бабу Сицкую. А] они там «вверху» ужели не гуторили за сластями, да за стоверстными пирогами о материях важных на Москве! Так ей-то раскольнице Сицкой—Марфе дело Голицынское было зна-

комо, а *ейное* Голицыну—мало, а то и отнюдь»... Необыкновенной горячностью проникнута вся работа Мусоргского по собранию материалов для «Хованщины». Обо всех своих планах и намерениях он неукоснительно сообщает Стасову, с большими подробностями описывая свою выработку главнейших типов, особенно экзальтированной Марфы, которая в конце оперы, ведя за собою на костер изменившего ей Андрея Хованского, совершает над ним «любовное отпевание» («глаза пучат, до такой степени это небывалая штука», замечает Мусоргский в письме). Мало по малу, осложняя сюжет «Хованщины» все новыми деталями, громоздя сцены на сцены, Мусоргский развернул сценарий и либретто в грандиозную эпопею, долженствовавшую обнять собою всю эпоху стрелецких бунтов. На первом плане интрига социально-политическая. Ее деятели—главным образом надменный и спесивый, полный старых сословных предразсудков князь Иван Хованский, начальник стрельцов и душа заговора против Петра, и князь Голицын, хитрый, ловкий интриган, бывший возлюбленный царевны Софьи, человек по внешности тяготеющий к европеизму, но в глубине души таящий не мало дикого суеверия, варварства и самодурства (его приказ утопить Марфу, нагадавшую ему несчастья). Особняком стоит двусмысленная личность—боярин Шакловитый, возносящий горячие моления за родину и в то же время не гнушающийся подлых доносов и убийств из-за угла (от руки его приспешников погиб Иван Хованский, на которого Шакловитый предварительно настрочил донос Петру). Видное место уделено в опере и религиозной розни на Руси в те времена. Раскольники, со старцем Досифеем во главе, ведут упорную борьбу с «никонианцами». Ожесточенные и озлобленные преследованиями Петра, фанатики старой веры решаются, наконец, на огненное крещение: окруженные петровскими войсками, они кончают массовым самосожжением в глухом лесном скиту. Третья интрига—любовная. Превосходно задуман тип исступленно-страстной как в вере, так и в земной любви Марфы. Но Хованский-сын, изменивший Марфе ради смазливой Эммы из немецкой слободы, вышел несколько шаблонным любовником.

Весьма любопытна старая, сухая фанатичка—раскольница Сусанна, попрекающая Марфу ее греховной мирской страстью и по первоначальным планам Мусоргского долженствовавшая представить

Марфу на братний, религиозный суд. Роли Сусанны и Эммы сильно сокращены впоследствии. Главное, на что обратил внимание Мусоргский, это—на разработку «фона», на характеристику московского народа во всех его слоях и сословиях. Сюда относятся сцены и хоры стрельцов и разночинного московского люда, массовые сцены раскольников, споры князей о местничестве, правлении, вере. Мусоргский намеревался еще более развить народный фон, обогатив его введением немецкого элемента. Предполагалась, говорит Р.-Корсаков в «Летописи», целая картина в немецкой слободе, где действующими лицами являлись пастор, его сестра и их племянница, Эмма. Пастор должен был фигурировать и во 2-м действии, испрашивая у Голицына разрешение на постройку новой лютеранской церкви. Голицын, при всем своем европеизме, изрядно-таки отчитывает пастора за его желание всю «Россию кирками застроить». Для сцены в слободе была даже сочинена музыка в моцартовом стиле, оставшаяся, однако, не записанной. Но музыка «лютерского священника», относящаяся до разговора его с Голицыным, имеется в рукописи Мусоргского (вальсообразная тема классического стиля). Предполагалось еще ввести в оперу сцену лотереи, впервые появившейся в России в эпоху Хованщины. Наконец, должны были появляться на сцене сам Петр и Софья. Сюжет разросся до колоссальных размеров. Из него можно было бы выкроить целую тетралогию на манер вагнеровской. Эта простая идея почему-то не пришла в голову Мусоргскому, и он во что бы то ни стало хотел все уложить в рамки одной музыкальной драмы. Удивительно-ли, что, в конце концов, драма эта вышла скомканной и разрозненной: при сведении в целое отдельных сцен и актов волей неволей пришлось многое сокращать, многое выкинуть совсем или радикально переделать. Но Мусоргский заметил необходимость переделок и сокращений уже тогда, когда значительная часть музыки была сочинена, по крайней мере, вчерне. А когда он это заметил, у него уже не было сил выполнить задачу обширной перекомпановки оперы.

Гибельный порок, алкоголизм, которому Мусоргский все сильнее предавался, и который жестоко сказывался в конце 70-х годов как на общем здоровьи композитора, так и на ослаблении музыкальной логики в его композициях, не дал Мусоргскому возможности довести до конца его вторую народную музыкальную драму.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY

Психология учит, что при постепенном разрушении душевной деятельности, из нее прежде всего выпадают наиболее новые, наиболее поверхностные элементы. Мусоргский никогда не был силен в технике. Написать правильно—было для него одной из сложнейших задач. В более затруднительных случаях ему нередко приходил на помощь—еще при жизни его—Р.-Корсаков. Немудрено, что ослабление творческой энергии Мусоргского выразилось первым делом в распадении последних следов той неуверенной и бедной техники, какая заметна в его более ранних сочинениях, а затем и в полной беспорядочности работы, в случайности и спешности сокращений и перемен «Хованщины», в растяжени самого сочинения ее—эпизод за эпизодом—на долгие годы». Первый акт вчерне кончен летом 1875 г. Последний акт начат в 1880 и, за смертью композитора в следующем году, остался неоконченным. Да и в прочих актах многое было не кончено им, по крайней мере, не доделано; на ряду с этим много было лишнего, того, что должно было быть впоследствии либо развито, либо упразднено. Случайности сказались даже в посвящениях. Вся опера посвящена Стасову, но последний акт имеет сепаратное посвящение М. И. Федоровой. Знаменитое гаданье Марфы, основная мелодия которого отчасти навеяна некоторыми фразами Тизбы из «Анджело» Кюи, посвящено Леоновой, танцы персидок—графине Кутузовой и т. д.

Р.-Корсаков дважды приводил в порядок и инструментовал «Каменного Гостя» Даргомыжского; по смерти Мусоргского тот же художник дважды редактировал и переинструментовывал «Бориса Годунова», очищая его от технических промахов и подыскивая наилучшие звучности для гениальных вдохновений Мусоргского. Кому же как не Р.-Корсакову было взяться и за приведение в порядок «Хованщины»? Редакция Р.-Корсакова нередко вызывает у поклонников Мусоргского сомнения в своей правильности и целесообразности. Дягилев как-то сказал даже, что редактируя «Хованщину», Р.-Корсаков «камня на камне не оставил». Это верно. Сравните хранящиеся в Публичной Библиотеке рукописи «Хованщины» с изданным под редакцией Р.-Корсакова клавиром,—и вы убедитесь, что в опере нет почти ни одного такта, который в том или другом отношении не подвергся бы переделке редактора.

Собственной музыки его в «Хованщине» почти нет, за изъятием

разве 4-тактной вставки в славильном хоре Es-dur 1-го акта. Даже 5-й акт, от которого меньше всего сохранилось музыки, целиком выработан Р.-Корсаковым из музыкального материала Мусоргского. Но разного рода удлиннения музыки, транспонировка в другие тональности, большие купюры текста и музыки (из них самая обширная—пропуск народной сцены с разрушением будки подьячего в 1 д., сокращение спора князей во 2 д. и пропуск большой народной сцены с довольно вульгарной, серовского стиля, песней Кузьки про злую бабу-сплетню в 3 д.) сделаны Р.-Корсаковым в очень большом числе, Если еще принять в рассчет многочисленные поправки Р.-Корсакова в расположении аккордов, в рисунке разных оркестровых фигураций и пр., то действительно выйдет, что в манускрипте Мусоргского при его обработке Р.-Корсаковым камня на камне не осталось, но в каком смысле? Мусоргский оставил беспорядочную груду не шлифованных музыкальных алмазов. Она превращена Р.-Корсаковым в ювелирное изделие из лучших бриллиантов чистейшей воды. Вся сущность художественной интуиции Мусоргского осталась неприкосновенной, неряшливая же техника возвышена до идеальной фактуры. Р.-Корсаков—технический соавтор Мусоргского. Спорить о частностях, конечно, можно. Можно даже утверждать, что на индивидуальность Мусоргского кое-где налегли оттенки лично—корсаковского мышления. Не надо забывать, однако, что минимального внесения в редактируемую музыку элементов собственного звукосозерцания не избежать никакому редактору. Оставить «Хованщину» без редакции нельзя. Она не только не оркестрована, но и не окончена и явно не доделана. Р.-Корсаков выполнил свою задачу с максимальным уважением к мышлению Мусоргского. Чего еще можно требовать? И чего иного заслуживает Р.-Корсаков, кроме вечной, по гроб жизни, от всех ныне здравствующих и имеющих еще народиться ценителей Мусоргского—благодарности за художественную реставрацию «Хованщины», равно как и многих других сочинений Мусоргского.

По музыке «Хованщина» почти сплошь превосходна. По фактуре, по гармонии она много проще «Бориса», но едва ли не еще проникновеннее по музыке. Чисто мелодическая сторона в «Хованщине» более развита, чем в «Борисе». Животрепещущий юмор народных сцен, удачное пользование народной песней и личное не-

обычайно верно отвечающее народному духу творчество в песнеобразных формах (дивное вступление к опере—«Рассвет на Москве реке»), меткость музыкальных характеристик, глубоко-трогательные образы Досифея и Марфы, огромная сила мистического идеализма, которым проникнуты хоры раскольников — все это бесподобно в «Хованщине», даром, что самая драма, даже после обработки Р.-Корсакова осталась сбивчивой, страдающей непропорциональностью частей, анахронизмами и пр.

«Хованщина» сочинялась с 1872 г. по 1881 г. На Мариинской сцене она впервые поставлена 7 ноября 1911 г. 1875 г. обыкновенно считают верхней хронологической границей полного расцвета дарования Мусоргского. Дальше идет упадок, главным образом, количественного характера. Мусоргский сочиняет медленнее, разрозненнее, письмо его упрощается. Но вспышки гениальности продолжаются вплоть до последней болезни Мусоргского. Лучшее тому доказательство—многие страницы «Хованщины», сочиненные в самые последние годы жизни Мусоргского. Внешние условия последних годов земного жития Мусоргского были тоже печальны. В 1879 г. он сделал попытку бросить постылую службу, но материальные обстоятельства вскоре заставили его вновь служить. На сей раз Мусоргский поступил в Государственный Контроль. Это устроил директор контрольного департамента, завзятый любитель музыки, вообще, и вдохновений Мусоргского, в частности, Т. П. Филиппов. Состояние здоровья заставило вскоре композитора оставить новую службу, сколь она ни смахивала на синекуру. Мусоргский стал сотрудником и помощником Леоновой, открывшей музыкальные классы. Здесь он аккомпанировал ученикам, когда придется кое-что для них сочинял, случалось даже ему изображать своей персоной просто нечто вроде чиновника особых поручений при именитой особе. Жалкая это была должность. Однако Мусоргский не мог ее оставить, ибо «бряцанием» на клавикордах, как он выражался, снискивал себе хлеб насущный. В 1879 г. Леонова с Мусоргским предприняли большую концертную поездку по югу России. Леонова пела, Мусоргский аккомпанировал и играл соло отрывки из «Руслана», из «Бориса».

Когда то великолепный пианист и аккомпаниатор Мусоргский за последние годы порядком запустил и фортепьянную свою технику. Концерты, однако, повсюду имели шумный успех. Вдохновленный

природой Крыма, Мусоргский в 1880 г. сочинил несколько фортепьянных пьес, отражающих его крымские впечатления. Из них «На южном берегу крыма»—прекрасная, красочная пьеса, свежая и оригинальная. В начале—как бы картина истомно зыблющегося теплого моря. Далее—звуки татарских песен и плясок, мало по малу утопающие в волнах прежней звуковой «марины». 3 Февраля 1881 г. состоялся в Петрограде концерт бесплатной Музыкальной Школы, на котором, между прочим, исполнялось «Поражение Сеннахериба» Мусоргского. Автор присутствовал на концерте, выходил на вызовы публики. Через несколько недель после этого концерта Мусоргского сразил припадок белой горячки. Он был помещен в Николаевский госпиталь. Лечил его доктор Бертенсон. В госпитале его навещали Р.-Корсаков, Бородин, Стасов и другие друзья и приятели. Болезнь сначала подавала надежды на благоприятный исход. Но здоровье Мусоргского было слишком расшатано. 16 Августа 1881 г. по мятежную душу Мусоргского явилась та, которую он так часто заставлял петь и плясать в содружестве со своей трагической музой...

Нам остается сказать еще несколько слов о последних песенных и музыкально-драматических опусах Мусоргского и дать последний ответ на некоторые ранее поставленные вопросы.

К концу 70-х годов относится ряд романсов на слова А. Толстого, «Видение» на текст Голенищева-Кутузова, «Странник» на текст Плещеева, «Песня Мефистофеля» (о блохе) из Фауста Гете, переделка старой—эпохи 60-х годов—«Песни Яремы» в песню «На Днепре». Из этой серии самые удачные нумера:—«Горними тихо летела душа небесами», «Спесь», «Странник» и «Блоха». Задумывал Мусоргский и новую музыкальную драму «Пугачевщина», но дальше самого начального собирания для нее разных материалов дело и не двинулось. За то, как бы борясь против своей судьбы, против наплыва мрачных чувств и настроений, Мусоргский на склоне жизни приступает к сочинению «Сорочинской Ярмарки» по Гоголю. Он будто чувствует, как грозовые тучи сгущаются над его головой; организм инстинктивно ищет защиты от них; и вот творец «Бориса» и «Хованщины» в самые хмурые годы своего существования начинает писать оперу, каждая страница которой залита таким безоблачным весельем, светло-радостным смехом, всей полнотой жизнерадостности, каких мы никогда раньше не видали у него. Мы знаем

Мусоргского трагика, творца обеих основных своих музыкальных драм, знаем Мусоргского лирика (преимущественно в ранних сочинениях; не мало, впрочем, чистой лирики в той же «Хованщине»), знаем в нем эпика, фантаста (законченная Р.-Корсаковым «Ночь на Лысой горе», многое в «Картинках с выставки»), сатирика, юмориста, льющего сквозь видимый миру смех невидимые миром слезы. Но Мусоргский как чистый *комик*, пожалуй, является нам лишь в двух своих произведениях: ранней «Женитьбе» и позднейшей «Сорочинской Ярмарке». К сожалению, последняя, начатая (по совету Стасова) еще в 1875 г., едва доведена композитором до половины, и то с большими пропусками. Сцена ярмарки, Думка наробка, песня Хиври, комические сцены Хиври и Афанасия Ивановича, Думка Параси, Гопак—вот главные моменты, которые Мусоргский успел сочинить. При всей их простоте и местами эскизности, сколько в каждом из этих фрагментов живой поэзии, отдельных штрихов ярких, сочных и характерных. Как прост, но типичен «лейтмотив» Красной Свитки (скачек на нону)! Как забавны речи поповича, объясняющегося в любви на мотивы церковных гласов! Кое-что из этих отрывков было в свое время обработано Лядовым. Им же по черновой рукописи Мусоргского выработано «Вступление» к опере. Впоследствии сводкой материалов, относящихся до «Сорочинской Ярмарки», занимался автор настоящих строк. Наконец, Кюи окончил оперу, присочинив для нее много своей музыки и взяв «Вступление» в моей редакции, весьма близкой к рукописи Мусоргского.

То, что в последних намерениях Мусоргского скрещивались мечты о «Пугачевщине» с проектами касательно «Сорочинской Ярмарки», что и раньше трагическое и юмористическое обитали в душе Мусоргского бок-о-бок,—весьма характерно. Я раньше оставил без ответа вопрос о последнем смысле органического влечения Мусоргского к мрачному, скорбному, ужасному.

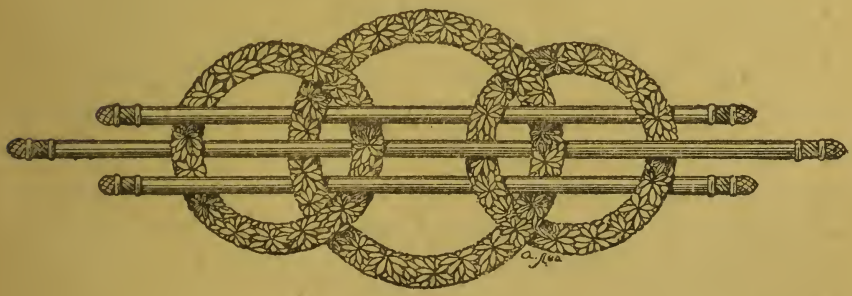
Сейчас можно ответить на этот вопрос, но предварительно расширив его. В чем сокровенный смысл тяги Мусоргского к типам и положениям крайним? Его герои—забитые, обиженные, униженные и оскорбленные, несчастные, юродивые, больные, пьяницы, умирающие, в предсмертные хрипы которых, однако, то и дело врывается резкая струя громкого смеха, большею частью сквозь горькие слезы,

а когда и без единой слезы, как в «Женитьбе», «Сорочинской ярмарке», «Стрекотунье—белобоке». В чем секрет этих контрастов? А в том, что «смех—самая верная проба души». Это не я говорю. Это сказал великий сердцевед, Достоевский. И еще он (по поводу «Анны Карениной» Толстого) сказал так: «мелкие, ничтожные и лживые люди стали вдруг истинными и правдивыми людьми, достойными имени человека,—единственно силой природного закона, закона смерти человеческой. Вся скорлупа их исчезла и явилась одна их истина»... Вот оно как. Еще одна параллель Мусоргского с Достоевским. Мусоргский, подобно Достоевскому, чувствовал, где скорлопуха и шелуха, и где настоящая «проба души». Конечно, потому Мусоргский «звукописал» страданья и смерть, буйное веселье и раскатистый смех, что через эти крайние состояния духа человеческого открывается легче всего подлинная, глубинная, последняя о нем правда. Психологический реализм Мусоргского равно тесно связан с его приверженностью к сюжетам как трагическим, так и юмористическим. Насколько верен такой взгляд—это можно подтвердить некоторыми дополнительными соображениями. Достоевский любил детей и Мусоргский любил детей. И это опять же не случайно. Детская душа чище, непосредственнее, прямее взрослых сердец. И через детскую психику открывается, таким образом, новый подход к центральным пластам души. Пусть душа простая, маленькая, детская, но она видна до дна. От детей долог ли путь к столь любимому детьми миру животных? Понятно, психика животных бесконечно проще человеческой и проще деткой психики, но не в этом дело, не в абсолютной глубине душевных переживаний, а в возможности относительно максимального в нее проникновения художественно-аналитическим оком. Пусть у животных душа так проста, что ее движения сполна и без остатка отражаются во внешних позах и движениях зверей. Тем лучше. Выразительность можно заменить изобразительностью, принципиально не погрешая в то же время против психо-реалистических тенденций. Право не знаю, не погрешаю ли я в данном случае против истины, но мне положительно кажется, что в своих поисках душевной правды Мусоргский совершенно согласно с законом определенной творческой инерции шел от души взрослых в резких и крайних ее переживаниях, к душе ребенка в сфере обычных переживаний, а отсюда прямым трактом к миру животных, по отно-

шению к которым между приемами звуковой выразительности и изобразительности можно провести знак равенства. Что же до самого факта «зоофилии» Мусоргского, то он нарочито запротоколен им самим. В письме к Стасову от 1871 г. читаем: «Попинька» (в «Борисе») уже седьмый зверь, мною любезно воспеваемый; в исторической последовательности выскакивали: 1) сорока, 2) козел, 3) жук, 4) селезнь, 5) комар с клопом, 6) сыч с воробьем, 7) оный попка». Если клопу и воробью дать по целому нумеру да прибавить сюда еще «рака», собачку и чижа из «Женитьбы», Кота-матроса со снегирем, блоху, волов и птенцов из «Картинок», ворона в «Забытом» и приговоре самозванцу,—то выйдет без малого два десятка всякого «зверья». Неужто это случайность? Или просто отзвуки детства, когда маленький Модест не только внимал няниным сказкам и слушал русские песни, но и наверное близко принимал к сердцу прыжки сороки, полет жуков, кряканье селезней на Жижицком озере, да и без менее приятного знакомства с комарами и клопами едва ли обходилось дело! Что прошло, то стало мило, даже поведение зловредных насекомых!..

Мой очерк кончен. Разве неправ я был, когда в начале этой статьи говорил, что для полного понимания искусства такого композитора, как Мусоргский, нужно познакомиться с основными фактами его биографии и главными данными, относящимися до истории его сочинений. Ибо уж очень своеобразно направление его творчества, и необыкновенна судьба его сочинений. Конечно, «Борис», «Хованщина», лучшие песни Мусоргского сами говорят за себя. Беда в том, что слово «сами» здесь имеет двусмысленное значение. Сочинения Мусоргского большею частью прошли через руки Р.-Корсакова. В живой прелести одних частей «Бориса» и «Хованщины», в частичных недостатках той и другой оперы кто причинен? Мусоргский или Р.-Корсаков? Еще «Бориса», редактированного Р.-Корсаковым, с «Борисом» оригинальным мы можем сравнить, если нам того захочется. Обе редакции изданы. С «Хованщиной»—дело сложнее. Оригинальной, закопченной редакции нет. Но все же относящиеся к «Хованщине» рукописи существуют. Желающие могут сравнить их с печатным клавиром. Рукописи многих романсов тоже существуют и хранятся в Публичной библиотеке. В сущности, у «Хованщины» два автора. Но у нее один гений. Однородным и жарким

огнем творческой гениальности горят ее лучшие страницы. Этот гений—тот композитор, что не умея подчас правильно расставить диезов и бемолей, владел, однако, тайной высших художественных откровений, что давши вместо либретто нечто драматически бессвязное и исторически—перепутанное, создал на его основе произведение, столь же приблизительное по технике, сколько могучее по вдохновенности, это тот художник, у которого были связаны руки, но широко распущены крылья свободной фантазии, это Мусоргский. Поразительна, исключительна судьба его произведений. Читая автобиографию Вагнера, музыкальная деятельность которого представляется нам обретающейся в неразрывном союзе со всей личностью великого маэстро, мы поражены, как могли в этой личности одновременно сочетаться необычайная глубина и сила творческих озарений с самой заурядной буржуазностью общего душевного строя. Что же сказать о Мусоргском, самое творчество которого соединяет в себе казалось бы абсолютно непримиримые начала высокой гениальности и вопиющего диллетантизма технического? Что же сказать кроме того, что говорит Л. Шестов в своих «Великих канунах»: «гениальные люди не боятся самых жестоких нападок». И как бы мы ни убеждались в буржуазности Вагнера,—вечным светом на вечные времена сияет солнце его гениальности. И как бы мы ни печаловались о диллетантизме Мусоргского,—его бессмертные создания, очищенные дружеской рукой от комков технической грязи, на долгие, долгие годы сохранят способность пленять музыкантов чистым золотом музыкально-драматической интуиции!



ШАЛЯПИН

Ф. И. Шаляпин.

Есть искусства, которых объекты осуществляют всю полноту своего художественного бытия в две фазы. Художник написал картину — зритель воспринял ее. Есть искусства «факультативно» трехфазные. Поэт написал сонет—я прочитал его, но могло случиться, что я и не пользовался глазами для ознакомления с ним. Он мог еще не появиться в печати или даже вовсе не подлежать изданию. И все-таки я знаю его, ибо слышал в чтении автора, либо в передаче декламатора с эстрады. Посредник возможен, но не обязателен. Есть, наконец, искусства, так сказать, «облигатно» трехфазные. Таковы музыка, театр. Человек даже с отличным «внутренним слухом» не получит вполне живого впечатления от одного чтения партитуры за своим письменным столом. Иные пьесы так определенно рассчитаны на соединение их текста с актерской игрой, костюмами, декорациями, что при самой живой фантазии одно чтение таких произведений дает нам лишь смутное подобие их действительного облика, того, который пьеса получит в сценической интерпретации. Опера, музыкальная драма, будучи созданием искусства, одновременно опирающимся и на драматическую игру со всеми дополнительными к ней элементами театра, и на музыку, относится, конечно, к типично-трехфазному жанру. В сфере оперы первичное творчество композитора обязательно опирается на вторичное творчество исполнителей, относя сюда в первую голову вокально-артистические силы, но не забывая, понятно, и представителей изобразительного и хореографического искусств, а также часть режиссерскую, механическую, осветительную и т. п. Только при дружной и планомерной работе всего «коллектива» сил, потребных для художественного феномена, именуемого оперным спектаклем,—начиная от композитора и кончая театральным плотником,—спектакль способен произвести полное воздействие на ауди-

торию. Оперный театр—один из сложнейших художественно-синтетических организмов. Выдержать в нем полное равновесие всех синтезируемых элементов—дело крайне трудное, тем более, что под этим равновесием элементов отнюдь нельзя разуметь равноправия их, но только такое их соотносительное развитие, которое отвечало бы нормальным пропорциям их роли и значения в плане общего синтеза. Наивысшим же «коэфициентом пропорциональности», очевидно, обладают исполнители в тесном смысле слова, т. е. певцы-артисты. Без талантливых артистов лучшая опера рискует дожидаться надлежащей себя оценки гораздо дольше, чем при наличии таковых. И наоборот, при этом последнем условии музыкально-драматическое произведение даже большой сложности, даже очень радикальное по отношению ко вкусам и взглядам данного момента, может рассчитывать на сравнительно скорое усвоение его массой.

Бывает даже так, что гениальный артист бывает причиной явлений, которые можно было бы назвать отрицательными в смысле их культурно-художественной роли, если бы истинный их смысл не лежал в другой плоскости, чем это кажется с первого взгляда. Я имею здесь ввиду те случаи, когда гениальный художник силой своего проникновенного исполнения как бы привлекает внимание и симпатии аудитории к таким произведениям, которые по качеству их музыки не представляют никакой художественной ценности. Об истинном значении таких фактов поговорим потом.

Пока, обратимся от общих соображений к судьбам русского оперного театра. Часто и справедливо нападали на косность наших старорежимных театров. В средине прошлого века русскому композитору, будь он хоть семи пядей во лбу, ох как трудно было получить доступ на оперную сцену. Публика любила итальянскую оперу. Театральное начальство подозрительно относилось к возможности доброкачественных музыкально-драматических всходов на ниве российского музыкального искусства. Глинке и Даргомыжскому пришлось преодолеть не мало всяческих терний и трений прежде, чем их оперы увидели свет рампы. Туго приходилось и позднейшему поколению, представителям так называемой «Новой русской школы». Когда Р.-Корсаков, выработавшись уже в законченного художника-мастера и имея за собою в прошлом создание целого ряда первоклассных музыкальных и музыкально-драматиче-

ских шедевров, представил на суд театральной дирекции своего «Садка»—его не приняли к постановке.

Насколько благожелательное отношение театров служит для оперных композиторов поощрительным стимулом к дальнейшему творчеству, вливает в них струю бодрых сил и свежей сочинительской энергии, настолько, напротив, отношение недоверчивое, зачастую прямо враждебное, какое наши театры обнаруживали к отечественным оперным авторам, обескураживало их, вызывало нежелание дальнейшей работы для сцены. Страшно подумать, что было бы с русскими оперными композиторами, какой печальной картины постепенного иссякания русского оперного творчества была бы свидетельницей история, если бы в русской действительности не нашлось сил, которые явились солидным противовесом поведению театральной дирекции.

Эти силы—превосходные певцы и певицы. Нелегко было русской опере удостоиться принятия к представлению, но за то, если таковой случай осуществлялся,—авторы русские за все свои мытарства бывали обыкновенно вознаграждены таким отменным исполнением их художественных созданий, что намечавшееся уже было охлаждение автора к опере, парализовалось в самом зародыше. Пусть Гедеоновы и Всеволожские чинят всяческие препоны; пока существуют артисты-художники,—стоит писать; пока есть таланты, способные петь и играть так, что они не только передают все замыслы композитора, но даже обогащают, углубляют их, выявляют перед ним такие стороны его вдохновения, которых он сам, может быть, еще не заметил,—можно, и надо, и хочется работать, как бы не были неблагоприятны многие условия этой работы.

А исполнительскими дарованиями русская земля, по крайней мере, до настоящего времени, была далеко не скудна. Стоит вспомнить имена Е. С. Сандуновой, А. М. Крутицкого, В. М. Самойлова, О. А. Петрова, А. Я. Воробьевой-Петровой, М. Н. Степановой, Булаховой, Латышевой, Леоновой, Бианки, Сариоти, Никольского, Корсова, Хохлова и многих других вплоть до И. В. Ершова и Ф. И. Шаляпина—наших современников, стоит вспомнить множество партий, проведенных названными артистами и артистками, и множество опер, получивших величайшую известность благодаря выступлениям в центральных их ролях этих артистов, чтобы живей-

шая и плодотворнейшая связь русского оперного сочинительства с русской сценой через высокоталантливых артистов-исполнителей стала для нас совершенно ясной.

Однако, если мы спросим себя, многие ли из прежних наших артистов, чьи имена гремели некогда на всю Россию, были певцами-художниками в современном смысле этого термина, ответ получится едва ли положительный. Тогдашние требования от артиста и современные, думается, вещи изрядно различные. Конечно, все названные ветераны русской сцены превосходно пели,—иначе они не завещали бы своих имен истории. Но сведения об игре их неполны, неопределенны; про многих лучших певцов и певиц старого времени даже доподлинно известно, что сценические их дарования были ниже средняго. Тогда это сходило. К вопросам игры в опере были снисходительны. Сейчас к ним относятся куда строже. И сомнительно, чтобы многие из покойных первоклассных русских артистов доставили современному слушателю-зрителю полное художественно-сценическое удовлетворение. Разве что относительно четы Петровых, судя по отзывам их современников, нет места никаким сомнениям. Оба они, особенно, Петров, были людьми исключительного таланта и умели совместить великолепное вокальное исполнение с не менее великолепной, прочувствованной и продуманной игрой. Подобные вершины «творческого исполнения», создатели незабываемых сценических типов и в старые времена и в теперешние редки и рождаются в мир единицами. Тем более должно ценить такие жемчужины сцены. Тем более значительной и серьезной должно считать роль, играемую и, к нашей великой радости, еще далеко не отыгранную в русской художественно-музыкальной культуре одной из лучших жемчужин музыкально-драматической современности, артистом, краткому очерку жизни и деятельности которого посвящены нижеследующие строки,—Ф. И. Шаляпиным.

Федор Иванович Шаляпин, сын писца земской управы, родился 1/13 февраля 1873 г. в Казани. Бедность, слезы, существование впроголодь, уроки сапожного, потом токарного ремесла, занятия в убогой приходской школе—вот первые подарки жизни будущему солнцу русской сцены. От неприглядной действительности мальчик пробует уйти в мир фантазии: он увлекается скрипичной игрой. Но

ею не проживешь. Сбежав из училища в Арске, куда его было отдали после Казанской школы, Шаляпин поступил писцом в ту же управу, где служил его отец, на жалованье 8 р. в месяц. Началась скучная беспросветная служебная лямка. Жизнь стала еще однообразнее и тупее прежнего. Зато обогатились способы временных уходов от нее в мир эстетических переживаний. У юного певца оказался прекрасный дискант, позволивший ему поступить в архиерейский хор. Одновременно он увлекается театром и тратит на него все остатки своего нищенского жалованья, а через некоторое время делается статистом городской казанской труппы. Это имело свою выгодную сторону. Прежде Шаляпину приходилось платить гривеник за место. Теперь он сам стал получать по пятаку за участие в театральной толпе. А уж сколько удовольствия от активного приобщения к жизни театра! Мечты разгорались. А что, если попытаться из статистов перебраться в хористы? Но здесь судьба подставила ему ножку.

Шаляпин был забракован на хоровой пробе, ибо как раз в это время у него совершалась мутация голоса. Приходилось с началом певческой карьеры обождать. А в ожидании грядущих успехов— прежняя переписка бумаг. Пробовал он менять канцелярию: из управы перекочевал в кассу ссуд, потом в судебную палату, потом, после разных осложнений, вызванных случайной потерей целой партии переписанных бумаг, устроился в консисторию. Увы, бумага и перья везде были одни и те же, и скука одна и та же. Разница лишь в том, что прежде он получал 8 р. в месяц, а в консистории платили сдельно по... 8 коп. с листа.

Чувствуя в себе избыток непочатых сил и боясь задохнуться в пыли консисторских исходящих, Шаляпин отважился на смелый шаг. Он поступил в труппу оперного антрепренера Семенова-Самарского и уехал в Уфу. Это было в 1890 г. Голос его уже устанавливался. Жалованье было ему назначено 25 р. Подвергнуть себя испытанию огнем рампы—страсть хотелось. Предприятие его нового патрона казалось довольно солидным. Авось на сей раз кривая вывезет!..

18/30 декабря 1890 г. состоялось первое выступление Шаляпина на подмостках оперного театра в роли стольника в опере «Галька» Монюшки. Артист он был еще совершенно сырой и зеленый, обра-

боткой голоса пока не занимался. Не смотря на эти обстоятельства, первый дебют начинающего артиста прошел с таким успехом, что ему сразу же прибавили жалованья 5 р. В следующем году репертуар его расширился. Шаляпин выступал в «Трубадуре», имел в заключение сезона бенефис, причем в день своих артистических именин пел партию Неизвестного в «Аскольдовой могиле» Верстовского. К несчастью труппа скоро распалась. Случайные оперные и концертные выступления перепадали редко и плохо оплачивались. Пришлось опять засесть за ненавистные бумаги, на сей раз устроившись на жалованье в 35 р. Долго выдержать такого положения Шаляпин, однако, не мог. Он воспользовался первым подвернувшимся случаем для продолжения начатой и столь внезапно оборвавшейся сценической карьеры. Он поступил в малороссийскую труппу Любимова-Дергача и не мало странствовал с ней по окраинам России. Потом переменил украинского хозяина на француза. Оперетная труппа Лассаля, куда ему удалось устроиться, просуществовала не долго. Новых подходящих предприятий на горизонте не видно было. Для Шаляпина настала самая тяжелая эпоха его жизни. То грузчик, то вокзальный носильщик, он ведет в течении некоторого времени жизнь бесприютного скитальца, почти нищего бродяги. В 1892 г. волею случая он попал в Тифлис, некоторое время пел в труппе Ключарева, потом устроился в бухгалтерии Закавказских железных дорог, получив себе в товарищи по несчастью М. Горького, работавшего слесарем в мастерских той же дороги.

В Тифлисе в те времена жил бывший певец Московского Большого театра, Д. А. Усатов. Набравшись храбрости Шаляпин отправился к Усатову пробовать голос. Усатов остался голосом Шаляпина весьма доволен и стал с ним заниматься пением. Дело двигалось вперед тем скорее, что у Шаляпина, как у иных итальянских певцов, оказалась от природы правильная постановка голоса. В 1893 г. Шаляпин был принят в труппу казенного тифлисского театра уже на жалованье в 150 р. Здесь он выступал в «Фаусте», «Русалке» и др. операх, приобретая первые сценические навыки. Весной 1894 г., скопив немного денег, Шаляпин направился в Москву. Здесь его услышал антрепренер Лентовский, набиравший труппу для Аркадии в Петрограде. С Шаляпиным был немедленно заключен контракт— и в том же году столица впервые услышала нового певца, обла-

давшего красивым сочным голосом и подававшего в смысле сценической игры хорошие надежды. Осенью того же года Шаляпин выступал в Панаевском театре («Фауст», «Африканка», «Роберт-Дьявол»). Музыкальная критика и лица, интересовавшиеся делами русской сцены, обратили внимание на нового баса. Шаляпин был приглашен на домашний музыкальный вечер к государственному контролеру, завзятому любителю и покровителю музыки, Т. И. Филиппову. Некогда заботившийся о судьбе Мусоргского, Филиппов, услышав пение Шаляпина, принял живейшее участие и в его судьбе. Стараниями Филиппова Шаляпин получил дебют в Мариинском театре. В апреле 1895 г. он выступил здесь в ролях Мефистофеля («Фауст»), Руслана («Руслан и Людмила»), Цуниги («Кармен»). Одновременно с Шаляпиным дебютировал в том же театре другой первоклассный современный артист, И. В. Ершов (а также Морской, Бзуль, Носилова). После дебютных спектаклей Шаляпин был принят на Мариинскую сцену. Казалось достигнута вершина земного благополучия. Чего еще можно желать? Но тут-то и проснулась в артистической груди Шаляпина целая буря желаний. Чего? Работы, работы и еще раз работы! Искать, пробовать, совершенствовать себя, итти к новым достижениям художественной правды и силы, жить и гореть интересами искусства! А в Мариинском театре работы было мало. Художественного горения и кипения не было, да и быть не могло. Это театр с устоявшимися традициями, с академическим подходом к искусству. Конечно, есть академизм и академизм. От роли стража, блюдущего лучшие традиции прошлого, осуществляющего постановку лучших созданий искусства в наивысших условиях художественности, хотя бы и консервативного характера, прежний Мариинский театр отходил частенько. Но академизм даже благороднейшей марки не смог бы в 90-х годах удовлетворить Шаляпина. Ему нужно было нечто другое. Ему нужна была насыщенная художественным электричеством атмосфера, жизнь, пронизанная трепетом самой огненной любви к искусству, живые речи и споры об искусстве, «из пламя и света рожденное слово» о художественных идеалах. Первую вспышку яркого творческого озарения обнаружила натура Шаляпина, когда ему случилось изобразить Мельника в «Русалке» на Мариинской сцене. Но чтобы от этой искры родилась долголетняя способность художественным глаголом жечь сердца людей,—надо было коснуться каких-то

новых животворящих источников, искупаться в новых горячих ключах, берущих свое начало из самой души искусства. Судьба, прежде столь безжалостно преследовавшая молодого жреца Аполлона, как бы в награду за прежние невзгоды, теперь послала ему то, что ему было нужно.

В Москве объявилось новое художественное движение. Одушевляемый лучшими намерениями, просвещенный меценат С. И. Мамонтов открыл в Солодовниковском театре частную оперу, в основу заданий которой легло полное освежение оперного дела. Репертуар, состав исполнителей, режиссура, декоративная часть—все было поставлено по новому, все было между собою согласовано, все элементы оперных постановок были самым серьезным образом проработаны в художественном отношении. Лучшие художники были привлечены в новый театр,—по преимуществу из группы «Мира Искусства». Достаточно назвать имена Васнецова, Коровина, Малютина, Серова, Головина, Врубеля, чтобы сразу ясна стала чрезвычайная высота стремлений нового театра в области постановочной части. В составе вокальных сил имелись такие выдающиеся артисты, как Секар-Рожанский и Забела, позже жена Врубеля и одна из лучших толковательниц женских типов в операх Р.-Корсакова. Дирижером оркестра был приглашен весьма способный музыкант Зеленый. Репертуар театра был отборный. Ставились новинки, выходившие из под пера Р.-Корсакова, начиная с «Садка», коему отказала Казенная сцена; возрождались к новой сценической жизни полузабытые в те времена гениальные музыкальные драмы Мусоргского; шел «Игорь» Бородина, оперы Серова, Даргомыжского, Сен-Санса, Делиба и пр. Особенно существенно отметить, что каждой постановке предшествовали общие беседы и споры, как и что следует сделать. Мамонтов являлся душой дела, входил во все мелочи театрального быта, во все вносил дух смелых дерзаний, горячего увлечения работой, радостного возбуждения и живого горения интересами искусства. В этот-то театр, в эту атмосферу попал Шаляпин, за которого Мамонтов уплатил неустойку Мариинскому театру. Можно ли представить себе более благоприятные условия для развития дарования Шаляпина, чем та обстановка, в которой он оказался? Здесь-то в Мамонтовском театре, в том крутом водовороте из множества художественных чувств, воль и умонастроений, который бурлил вокруг этого театра, обточился и

отшлифовался дивный талант великого художника русской сцены. Три года (1896—1899), что работал Шаляпин у Мамонтова, образуют собою тот важнейший в жизни Шаляпина период, когда вполне сложилась его художественно-творческая личность, когда развились до полной меры все его технические навыки, когда артист достиг совершенного музыкально-художественного самоопределения.

Осенью 1899 г. мы видим Шаляпина вновь на казенной сцене, в Большом Московском театре. Вскоре начались спектакли с его участием и на Мариинской сцене. С тех пор и до настоящего времени этот артист являет собою величайшую красу и гордость русской оперной сцены, тысячи людей заставляя переживать минуты самой глубокой и высокой художественной радости. Имя его известно не только в России, но и заграницей. В 1908 г. он выступал в Париже в роли Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского. В 1913 г. он выступал также в роли Досифея в «Хованщине» Мусоргского. Это было во время особых летних русских сезонов, устроенных С. Дягилевым. Оба раза исполнение Шаляпина вызвало заграницей живейший художественный интерес. Крупный успех сопутствовал и последней заграничной—по Европе и Америке—поездке Шаляпина, из которой он вернулся весной 1922 г.

Мы говорим об исключительных успехах Шаляпина у публики, о светлой художественной радости, которую каждый из нас испытывает, когда в театре приходит на час—другой в духовное соприкосновение с творимыми Шаляпиным музыкально-сценическими образами. Жалкие, общие фразы, совершенно отвечающие фактам, но и совершенно бессильные ответить внутреннему содержанию этих фактов. В чем обаяние Шаляпина? В чем тайна его удивительного искусства? Эстетические вопросы плохо поддаются точному анализу. Попытаемся все же посильно осветить их.

Шаляпин—превосходный вокалист. Он настолько совершенно владеет мастерством «чистого пения», что в его вокализации не заметно преодолений каких-либо трудностей, ни малейшего усилия, ни малейшего напряжения. Артист поет, как говорит. И потому так естественно сочетается у него пение с отчетливой дикцией, с экспрессией, отвечающей литературно-психологическому смыслу данной

фразы. Известно, какое огромное значение имеет в человеческой речи ее динамика, тембрировка, мелкие сжатия или расширения ее ритма. Шаляпин тонко чувствует все эти условия и декламационному элементу своего пения придает свойственную нормальной речи динамическую, красочную и ритмическую нюансировку. В то же время он ведь имеет дело не только со словом, но и с известной музыкальной фразой. Бывает, и нередко,—что нюансировка, требуемая музыкой, и оттенки, соответствующие словесно-психологической стороне фразы, не совпадают. Как тут быть? Такие положения артист разрешает с величайшим тактом, по временам делая уступки то в ту, то в другую сторону, так что в среднем интересы обоих сторон оказываются соблюдены. В случаях, когда интонационно-тембровый элемент представляется возможным вполне развить,—Шаляпин не медлит это сделать. Играя тонкими переменами в окраске звука, он умеет создавать на основе одной этой игры целые психологические картины и необыкновенно рельефно передавать смены душевных настроений изображаемого лица. Таких случаев особенно много в «Борисе Годунове», в сценической интерпретации Шаляпиным всех сложных и резких душевных движений преступного царя. Огромную помощь артисту оказывает верно найденный жест. Какой тонкой дифференциации достигает он у Шаляпина! Движение всей рукой, движение одним предплечьем, одной кистью, одними пальцами, иной раз всего одним пальцем; движение в сторону, вверх, кнутри, кнаружи, разные комбинации движений обеих рук; то же касается ног. Бесчисленное множество разнообразно комбинированных движений рук и ног использовано Шаляпиным в разных драматических ситуациях, и каждая комбинация дает впечатление всего лучше характеризующей данное лицо в данных условиях его переживания и поведения. Жесты—уже элемент игры. Шаляпин—не только замечательный певец, но и выдающийся актер. Не только жесты, но и мимика артиста, его более крупные движения по сцене, его входы и уходы, все это у Шаляпина идет рука об руку с пением и всегда полно психологического содержания. Что эта такое? Продукт величайшей обдуманности и технической эрудиции или свободная интуиция? Ни то ни другое, вернее дивный союз того и другого. Выполнить все это так уместно, так тщательно связать каждое движение с тем, о чем артист поет, или о чем говорит музыка,—этого

не сделать без совершенной техники. Но двигаться так свободно, так естественно на фундаменте одной техники тоже невозможно. Момент непосредственного переживания здесь непременно должен присутствовать. Артист нашел счастливейшее равновесие прямой интуиции и рефлектирующей технической сноровки, равновесие, которое позволяет ему часто давать иллюзию полного перевоплощения в изображаемое лицо. О смысле сценических переживаний и перевоплощений у нас, вообще, много спорили и ни до чего не доспорились. Одни, ссылаясь на авторитет Станиславского, будто бы настаивающего на необходимости для актера полнейшего вживания в изображаемое им лицо, склонны утверждать что для сцены несть спасения, кроме как в таких полных переживаниях, что же до технической стороны сценической трактовки, то она должна естественно вытекать из того же цельного и сильного переживания. Другие отводили значительное место внешней технике, считая самое переживание за род иллюзии, синтезирующейся из технических условий. Aurea mediocritas всегда казалась мне наиболее справедливым решением этого вопроса. Я еще более укрепился в своей позиции, прочтя такое признание Станиславского: «Когда чувствуешь в самом деле--впечатление в публике хуже; когда владеешь собою и не вполне отдаешься роли,—выходит лучше». И вот, мне кажется, что трактовка Шаляпиным каждой роли выходит у него большею частью столь совершенной потому, что он всегда «владеет собою», всегда «не вполне отдается роли», некоторой частью своего существа отдаваясь разуму. Косвенное доказательство в пользу тесного союза в игре Шаляпина интуитивных и рациональных начал, мы видим в чрезвычайной простоте и экономии его движений. Ничего лишнего. Редкая дифференцированность в разработке жестикуляционных и мимических элементов его игры сочетается с великой скупостью артиста на эти элементы. Он дает только необходимое, иногда легкий поворот головы, чуть заметное перемещение корпуса, руки, ноги. Шаляпин знает движения сложные, порывистые, намеренно суетливые, но ему ведомы также предельно малые пластические перемены. Инстинкт, «нутро» слепы, не экономны. Пластика Шаляпина не только выразительна, но и мудра, и проста, и рассчетлива. Продуманность спорит в ней с прочувствованностью. Первая сообщает ей налет благородной идеализации, вторая является

причиной, отчего игра Шаляпина не абсолютно устойчива. Некая общая схема для Ивана Грозного, Бориса, Досифея, Дон-Базилио, Мефистофеля у него выработана давно и прочно. Детали же варьируют и находятся в прихотливой зависимости от преходящих настроений данного спектакля. Отсюда живая прелесть Шаляпинской игры. При одном и том же основном плане частности рисунка постоянно меняются и вносят красивую импровизационность в отдельные представления. Элементы живой эмоциональности и непосредственных переживаний могут быть констатированы у Шаляпина (и других артистов, способных к художественному «перевоплощению») путем точных экспериментов. Исследуйте его пульс, сердце и другие физиологические условия, отвечающие состоянию организма Шаляпина тотчас после того, как он исполнил известную партию. К постановке таких опытов психо-физиологи уже приступили. Что же оказывается в результате? Оказывается, что совокупность получаемых данных соответствует чувствам и страстям, развитие и борьбу которых артист только что показал в своей игре. Очевидно, он не только технически показал их, но в большей или меньшей мере и пережил. Мудрость же и расчетливость игры Шаляпина обнаруживаются в тонкой разработке ее, так сказать, перспективных условий. Если Шаляпинский Мефистофель или Борис одержимы одновременно несколькими переплетающимися чувствами, если на смену одной эмоции выплывает другая слабее или сильнее прежней, артист превосходно умеет оттенить главную, соответственно ослабив второстепенную. При одновременном соединении как бы противоречивых настроений получается нечто вроде психологического «контрапункта». И надо видеть с каким неподражаемым искусством Шаляпин умеет в подобных случаях выделить основной душевный «cantus firmus», низведя голоса прочих страстей на положение сопровождающих.

Контрапунктические аналогии невольно напрашиваются и по иному пункту анализа Шаляпинской игры, пункту очень существенному для понимания ее особенного характера. Играть, жестикулировать и мимировать под музыку можно двояким образом. Одна манера—обычная, состоящая в том, что артист даст такие движения, интонации, мимику, которые находятся в ближайшей связи с характером музыки. Надо очень много душевной чуткости, чтобы

разрешить правильно эту задачу, но самое полное ее решение не идет все же дальше «фоно-моторного» ассоциационизма и параллелизма. Шаляпин идет дальше. Он прозревает нечто за музыкой, недосказанное в музыке, то, из чего в душе композитора эта музыка родилась, но что прямо без особых в нее углублений не явствует из нее. И результаты схваченного, уловленного в этой «метамузыке» Шаляпин реализует в игре вместе с вышеуказанными элементами первого простейшего порядка. Мало того, нередки случаи, когда Шаляпин творит прямо поверх музыки, по собственному интуитивному разумению, опираясь лишь на общую художественную концепцию известного типа.

Это особенно заметно бывает тогда, когда музыка слишком бедна и бледна, а фигура, ею рисуемая, сама по себе выпукла и характерна. Пример—«Дон-Кихот» Массне.

Музыка здесь такого свойства, что ни в ней нет никакого серьезного художественного содержания, ни даже «метамузыки» никакой здесь не отыскать. Что же делает Шаляпин? Чудный, трогательно-величавый образ, им здесь создаваемый, есть результат сплошного Шаляпинского творчества. Оно не опирается на дряблую мелодику французского композитора, а парит высоко над ней; и однако, с ней в прямое противоречие не входит. В чем дело? Положим, что кто-нибудь изобретет способ драматическую игру изображать нотами. Если бы это было сделано, то, наложив нотную партию шаляпинской игры на мелодии Массне, мы увидели бы, что между ними осуществляется превосходный контрапункт, притом особого свойства. Главная мелодия исполняется Шаляпиным. Массне же только подпевает голос второстепенного значения. Выходит вроде знаменитых коллективных вариаций русских композиторов на тему детской польки. Помните? В дисканту все время назойливо бренчит пустяшная фраза, а под ней располагаются красивейшие вальсы, мазурки, фуги весьма замысловатого строения. Р.-Корсаков сочинил даже одну вариацию в иной тональности, чем полечная тема. И получилась отличная пьеса.

Таково же отношение богатейшего творчества Шаляпина к контрапунктирующему с ним искусству Массне. Оно только жалкий придаток к образу «Дон-Кихота»—Шаляпина.

Контрапункт шаляпинской игры и музыки чувствуется не

только в «Дон-Кихоте», но и во многих других, чудесных по музыке операх. В сцене смерти Бориса Шаляпин без сомнения дает больше драматической экспрессии, больше движений, чем их можно извлечь из музыки. И здесь—контрапункт, но с тою разницей против предыдущего случая, что он ближе стоит к глубокой трагической «метамузыке» этой сцены, что он не перекрывает музыки, что здесь—равноправие голосов. Линии шаляпинской игры и мелодии Мусоргского достойны друг друга; не затеняя одна другой, они дают потрясающее своей мощью «фоно-моторное» двухголосие. Вот теперь мы можем, между прочим, выяснить подлинный смысл тех случаев, когда гениальный артист своей превосходной трактовкой какого-нибудь ничтожного спернаго типа как будто привлекает симпатии масс к произведениям, этих симпатий, вовсе не заслуживающим. Практически такой результат, к сожалению, возможен. Но психологически по отношению к артисту здесь, повидимому, иначе обстоит дело. Шаляпину столь же занятно было сочинить богатейший исполнительский контрапункт к вздорной музыке Массне, как Р.-Корсакову, Бородину, Лядову приписать отличные пьесы к теме детской польки. Своего рода виртуозно-технические интересы выступили на первый план.

Одно из примечательных свойств громадного вокально-сценического дарования Шаляпина—универсальность этого дарования: Мельник, Царь-Борис, Варлаам, Досифей, Иван Грозный, Владимир Галицкий, Мефистофель, (в операх Гуно и Бойто), Олоферн, Еремка (во «Вражьей силе»), Дон-Базилио, Сальери, Дон-Кихот, Нилаканта—я назвал далеко не все сценические образы, созданные Шаляпиным, но и названных достаточно, чтобы оценить многогранность его музыкально-драматических воплощений. Типы трагические, комические, русские, испанские, ассирийские, индийские, все они выходят из под психологического резца артиста-художника четкими образами, на редкость жизненными, яркими, глубокими. И этого мало. Шаляпин—один из немногих артистов, одинаково владеющих как сценой, так и эстрадой. Шаляпину доступна не только тайна «перевоплощения» в представителей самых разных эпох и народов, он умеет быть и самим собою, с удивительной силой и правдой «играть» самого себя. (Да не покажется такое выражение странным: сколько

артистов, даже из крупных имен, в постоянных процессах живой передачи разных сценических типов как бы распыляют по этим типам собственную личность, так что когда дело доходит до выявления их личного внутреннего «*Я*»—на месте его оказывается нечто дряблое, рыхлое, зыбкое, сборное, граничащее с пустым местом).

Кто слышал Шаляпина в «роли» исполнителя романсов, тот знает, что Шаляпин—камерный певец едва ли уступит пальму первенства Шаляпину—Борису. То же превосходное пение, та же идеальная декламация, та же углубленная экспрессия, но вместо удивительной объективности в передаче чувств и страстей старо-русских и восточных монархов—с эстрады доносится до нас сладостный аромат интимной суб'ективной лирики, мягкой, задушевной, обаятельной.

Не забудем, впрочем, что абсолютной суб'ективности, равно как и полной об'ективности искусство не ведает. Не знает их и шаляпинское искусство. Тщательный анализ откроет нам, что в «состав» шаляпинского Бориса, или Досифея, или Олоферна входят всегда три элемента: интуитивно-перевоплотительный, рационально-технический и субъективно-патетический. Из них же слагается и камерное пение Шаляпина. Только в первом случае чисто-личные «обертона» его пения-игры тонут в полнозвучном аккорде красок, звуков, движений, слагающихся в синтетический образ, как бы совершенно «экстериоризирующийся» от индивидуальности артиста. Во втором случае эта индивидуальность выдвинута на первый план, а личность исполняемого автора нередко оказывается несколько затененной, данной в известном «ракурсе». Строго говоря, и здесь мы имеем контрапункт в вышеуказанном смысле слова, «дифонию» голоса композитора с голосом его интерпретатора. Когда Шаляпин исполняет—что нередко с ним случается—романсы авторов второсортных, то дивная его передача приобретает значение самодавлеющей художественной стихии; музыки как бы не слышишь, сочинителя забываешь. Перед нами опять-таки нечто вроде превосходных звуковых картин, написанных на фоне вульгарной польки, как в уже названных «парафразах» русских композиторов, или тривиальной песенки «Ach du lieber Augustchen», как это сделано в одном очаровательном музыкальном гротеске Регера и в великолепном

скерцо из квартета Шенберга (для струнных с голосом). Но когда тот-же Шаляпин поет вдохновенные песни Шуберта, Мусоргского и других бессмертных музыкального Олимпа, — творчества первичное и вторичное, психика автора и душа певца равнозначны, равносильны и дают «контрапунктическое» целое поразительной силы, тонкости, глубины и красочности.

В теплицах российских садоводов произрастают пышные, душистые розы, пестрые лилии и тюльпаны, причудливые орхидеи с крепким, пряным ароматом и многие другие представители роскошной флоры более теплых стран. А на приволье отечественных лугов и лесов цветут скромные ландыши, фиалки, лютики, васильки. Что лучше: махровая центифолия или невзрачный полевой цветик, туберoза или незабудка? Развитые чувства и воображение бо́льшую для себя усладу найдут в сложных формах, острых запахах и насыщенных колерах питомцев южного солнца, которые под средне-русскими широтами могут быть культивируемы лишь искусственно.

Но разве для нас, русских, нет особой нежной поэзии в миниатюрных голубых звездочках, так кротко глядящих на́ нас среди порослей злаков и осок на сыром лугу?

Не говоря уже о науке, которой легче и проще делать выводы касательно анатомии, физиологии, экологии цветов, когда она изучает местную дикую флору, чем когда ей приходится иметь дело с иностранными колонистами и случайными флористическими гостями данной местности,—разве наше сердце не исполнено более крепких бессознательных, органических симпатий к растительности, издавна обитающей на нашей родине, нежели к парядным ботаническим иноземцам, сколь бы они не радовали наши высоко-развитые и жадные до всяких сложностей и новшеств обонятельные и зрительные вкусы?

То же и в искусстве, то же и в музыке. Мы благоговеем перед именами Баха, Бетховена, Вагнера, Глинки и Римского-Корсакова, Бородина и Мусоргского. Мы восхищаемся новейшими талантами в лице Регера и Шенберга, Дебюсси и Равеля, Скрябина, Стравинского, Прокофьева. Но нам ли русским забыть, что на по-

лях, именно, русского музыкального искусства взросло так много диких цветов таких своеобразных форм и столь необыкновенных красок, как нигде в целом мире. Русская песня по своим богатствам мелодическим, ритмическим, художественно-психологическим являет собою величайшую ценность. Оттого ли, что песня наша долгие века жила жизнью, оторванной от всякой искусственной музыкальной культуры, и, варясь в собственном соку, дала зато сок такого дивного «букета» и в таком изобилии, какого трудно было даже ожидать от форм примитивного звукосозерцания,—оттого ли что русскому народу исконно присуща особо высокая степень музыкальности, но вышло так, что по оригинальности, характерности, разнобразию русская песня решительно не имеет соперниц среди народных песен всего света. С ее художественной ценностью может соревновать разве высокий научно-теоретический интерес ее тональной и ритмической конструкции. Об ее эстетико-психологической мощи красноречивей всего свидетельствует, пожалуй, тот факт, что все наше музыкальное «искусственное искусство», наше индивидуально-музыкальное творчество впервые получило возможность прочного обоснования и естественного и планомерного развития, когда вошло в «кредитные» операции с нашей безыскусственной народной музыкой. Глинка, Бородин, Мусоргский, Р.-Корсаков, даже «импрессионист» Стравинский,—чем бы были они, что бы писали они, какое бы значение в нашей музыкальной истории получили бы, если бы все они—с легкой и гениальной руки родоначальника русской художественной музыки—не входили в живейший контакт с народно-песенной стихией, если бы порой прямо не черпали материала для своих вдохновений из той же неисчерпаемой сокровищницы народного песнетворчества?

Среди западных художников-музыкантов есть сравнительно близко стоящие к музыкальному фольклору. Таков Шуберт, иными песнями своими поющий как бы от лица всего германского народа. И есть более удаленные от первоисточника. Таков, например, Вагнер, связь которого с немецкой песней—далекая и косвенная. То же явление наблюдается и в нашей музыке. Глинка, Р.-Корсаков, а в особенности Мусоргский и частью Бородин, как автор знаменитого хора поселян в последнем акте «Игоря», иногда чрезвычайно приближаются к чисто народному духу и стилю. Отношение Чайковского

к народно-песенному мелосу—значительно более отдаленное и условное. У Скрябина оно едва ли не вовсе отсутствует. Но как ни как, Чайковский и Скрябин означают собою зрелые всходы на художественной ниве, которая впервые вспахана была плугами песенного национализма. От русской песни прямо или косвенно пошла вся русская музыка. И если мы преклоняемся перед великими талантами Глинки, Р.-Корсакова, Мусоргского, если нас восхищают откровения художественной глубины и красоты, заключенные в их произведениях, то как же нам не воздать дани величайшей и глубочайшей любви прародительнице всей русской музыки—русской народной песне!

Как мы, русские, восхищаясь экзотическими орхидеями или цветами, родственными дико растущим у нас видам, но подвергнутыми искусственной селекции и культуре в специальных условиях, тем не менее продолжаем хранить нежную любовь к коренным ботаническим жителям наших естественных лугов и полей, лесов и водоемов,—так точно увлекаясь цветами и плодами музыкального творчества разнообразных европейских и русских композиторов, мы продолжаем лелеять в душе старинную, от дальних предков нам завещанную нежность к русской народной песне. Но ведь зрение—вспомним сказанное в начале этой статьи — чувство «двухфазное», а слуховые феномены осуществляются в три фазы. Гениальнейшая из художниц — природа произвела на свет цветок; я увидел его и полюбил. Гениальнейший русский композитор—русский народ сложил песню. Но я живу далеко от места ее родины. Кроме того я, да и все мы теперь отделены от акта рождения народной песни большим интервалом времени. Народное песнетворчество давно иссякло. Песни седой старины с немалыми затруднениями удалось собрать, записать, издать. Но воспринять их я могу лишь при посредстве искусного артиста-певца. Не трудно, конечно, по записям сыграть песню на рояле или на скрипке. Не трудно даже ее самому с грехом пополам спеть, ибо мелодия ее, при всем ее внутреннем богатстве, при всем ее ладовом и ритмическом своеобразии, все-таки очень проста и легко укладывается в голосе. Однако, для того, чтобы получить полное представление об этой простой мелодии, чтобы стала осязательной вся ее прелесть и поэтическая характерность, чтобы душа песни предстала перед нами в полную «натуральную

величину» свою, — необходимо, чтобы эта песня была исполнена артистом, способным к перевоплощению в душу «коллективного» автора ее, русского народа. Многим ли посильна такая задача?

Не берусь с точностью установить число таких исполнителей, предполагаю, однако, что искомый «х» для территории всей России не выходит из границ числа однозначного, и уже не предположительно, а совершенно уверенно скажу, что не знаю лучшего певца русских песен, чем тот же Федор Иванович Шаляпин. Да оно и не могло иначе быть. Сама судьба, подарившая Шаляпина выдающимся художественно-исполнительским талантом, дала Шаляпину и все дополнительные средства и условия, необходимые для чуткой и проникновенной передачи русских песен. «Демократическое» происхождение Шаляпина, детство на Волге, вскормившей и вспоившей столько лучших образцов народно-песенного творчества, скитание артиста по всему лицу земли русской, за время которых он постоянно приходил в соприкосновение с народом, его нравами, обычаями, имел случаи слышать еще сохранившиеся кое-где в толще самого народа его старые песни и видеть разнобразные картины русской природы—разве всех этих биографических дополнений к врожденному шаляпинскому таланту не достаточно, чтобы между этим талантом и русской песней установились самые дружественные, почвенно-родственные отношения? Как жива и тесна эта связь, об этом лучше всего свидетельствует эстрадное исполнение Шаляпиным русских песен.

Здесь невозможно провести граней между об'ективными и суб'ективными, «авторскими» и исполнительскими, интуитивными и техническими элементами передачи. Все сливается вместе, даже и личность слушателя становится неразличима от индивидуальности певца-художника, как бы совсем растворяясь в последней. Когда Шаляпин затягивает русскую песню,—перестаешь разбирать, что здесь от нее, что от него, что от моего увлечения изумительной художественной правдой и высоким мастерством исполнения. Осуществляется высший внеличный художественный синтез. Достигается эстетическое явление, которое можно выразить разве безличной формулой: «Поется!» Где? На эстраде или в моей душе? Каковы отношения «нутра» к школе, пения к декламации, песенного мелоса к душе Шаляпина, его вдохновения к моему впечатлению? Все эти вопросы во время самого

художественно-песенного феномена не возникают, оставаясь целиком в сфере подсознательного. И это от того, что Шаляпин среди наших певцов—что русская песня среди всей слушаемой нами музыки, что кашки и ромашки среди всех известных нам цветов—органическое порождение русского климата, русской природы, вольных просторов русских степей, свежего воздуха русских лесов, всей шири и глуби русского характера и русского национального музыкального гения...

В согласии со сказанным выше, мы не считаем возможным, чтобы создавая свои разнообразные сценические типы, Шаляпин полностью и до конца вживался в них, чтобы он давал в своей душе место жестокости и чувственности Олоферна, подозрительности и кровожадности Иоанна Грозного, нравственным пыткам Бориса в полном об'еме и полной силе этих чувств. Но зачатки самых различных страстей, интуиции самых разных эпох и народов должны все же вмещаться в психике Шаляпина. А с духом русской народной песни эта психика сливается безраздельно. Велика же должна быть эмоциональная и образная «емкость» шаляпинскаго духа по сравнению с внутренним миром простых смертных. Велико и наше удивление перед могучим творчеством этого духа, и нет для нас сомнения, что в истории русской оперной сцены Шаляпину принадлежит одно из самых видных мест.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 057629336